

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Djulia Justen

**DAS REVELAÇÕES AOS CLICHÊS:
AS IMAGENS ALEGÓRICAS DA SEXUALIDADE EM
CLARICE LISPECTOR**

**Florianópolis
2013**

Djulia Justen

**DAS REVELAÇÕES AOS CLICHÊS:
AS IMAGENS ALEGÓRICAS DA SEXUALIDADE EM
CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina,
para obtenção do título de Mestre em
Literatura, Área de Concentração em
Literaturas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Luiza
Andrade

Florianópolis

2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

JUSTEN, Djulia

Das revelações aos clichês: : As imagens alegóricas da sexualidade em Clarice Lispector / Djulia JUSTEN ; orientador, Dra. Ana Luiza Andrade - Florianópolis, SC, 2013.

171 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Desejo. Erotismo. Imagem dialética. Sexualidade.. I. Andrade, Dra. Ana Luiza. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Para João Santin

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Professora e amiga Ana Luiza Andrade, pela grande generosidade com que me acolheu, por ter sido *a parteira* do meu trabalho e do processo de mestrado, pelas incorporações que fiz de suas ideias e de sua escrita, pelas associações livres dos nossos pensamentos que sempre dão certo como método de trabalho, pelas interlocuções frutíferas e sagazes dela que estão na dissertação e que possibilitaram o *vir a ser* desta;

Aos professores Carlos Eduardo Schmidt Capela e Wladimir Antonio Costa Garcia, pelas intervenções oportunas no exame de qualificação que possibilitaram ressignificar meu trabalho;

À Daniela Carpes, pela compreensão, pelas folgas oportunas, pela oportunidade de dar continuidade aos meus projetos acadêmicos/psicanalíticos na ilha do Desterro;

À Lúgia Borba, pela transferência de trabalho que se solidifica a cada dia no percurso psicanalítico, nossas articulações sobre o inconsciente estão presentes aqui;

À minha família, José Luiz, Mara Sílvia e Lariza, pelo amor e pela confiança que em mim depositaram;

Ao João, pela respiração que alentou as noites de escrita, pelo companheirismo e paciência;

Nós somos canibais, é preciso não esquecer.
É respeitar a violência que temos. E, quem
sabe, se não comêssemos a galinha ao
molho pardo, comeríamos gente com seu
sangue.

RESUMO

Tomando como metodologia de trabalho as imagens dialéticas de Walter Benjamin, a dissertação apresenta leituras de imagens-pensamento da sexualidade que irrompem nos textos de Clarice Lispector, notadamente em *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo* com derivas em *Felicidade Clandestina* e *Laços de Família*. O fundo escuro das imagens é a sexualidade vista por duas vias: a da psicanálise a partir da falta-em-ser do desejo e o seu vazio central, do movimento pulsional que engendra os corpos na satisfação insatisfeita que não cessa de não se inscrever e a do erotismo em Georges Bataille a partir dos movimentos de interdição e transgressão que se articulam na sexualidade.

PALAVRAS CHAVE: Alegoria. Cruza. Desejo. Erotismo. Imagem dialética. Inconsciente. Sexualidade.

ABSTRACT

Having the dialectic images of Walter Benjamin as a working methodology, this dissertation presents readings of images-thoughts of the sexuality that emerges from Clarice Lispector's texts, in particular *Onde estivestes de noite* and *A via crucis do corpo* including excursions into *Felicidade Clandestina* and *Laços de Família*. In the images, the dark background is the sexuality pierced by two roads: one is the psychoanalysis of lack-in-being of desire and its central emptiness, the driving movement that engender bodies in the dissatisfied satisfaction that do not cease not to be inscribed; the other one is the eroticity in Georges Bataille, from the movements of interdiction and transgression that nourish sexuality.

KEYWORDS: Allegory. Crudity. Desire. Eroticism. Dialectic Image. Unconscious. Sexuality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

p. 21

CAPÍTULO 1 – A DIALÉTICA DO DESPERTAR E DA REVELAÇÃO

A Imagem que se revela, a imagem dialética

p. 31

O tempo se abre na imagem dialética: A mensagem como tempo(s) de despertar

p. 40

A dialética do despertar ao som de Svegliá

p. 46

Entre despertadores e despertares pela água: Svegliá com o relógio de *Avalovara*

p. 54

O despertar pela água: o menino-homem, a velha-Mocinha e a mulher-mar

p. 58

As águas dormentes do despertar da memória: *ex-velha* Mocinha

p. 65

O cavalo, o transporte para *a noite*

p. 68

A noite revela uma imagem dialética do inconsciente

p. 72

O revelar e o apagar dos clichês, as edições do dia e da noite

p. 83

CAPÍTULO 2 – O CORPO-RESTO, O CORPO-CANIBAL

Os corpos-restos entre trens, labirintos e jardins

p. 93

A alegoria do corpo-resto: uma imagem da morte

p. 94

O corpo-resto é um trem em direções contrárias

p. 97

Um corpo-resto se desloca do trem ao labirinto: um descarrilamento para o *aquilo*

p. 102

Comer o cru no labirinto do jardim

p. 117

Do corpo-resíduo ao corpo-canibal

p. 121

O comer e as formas de incorporação

p. 122

A passagem da comunhão à truculência

p. 126

Corpos que (se) comem, corpos que (se) olham

p. 131

Nos devaneios de devoramento

p. 143

MOMENTO DE CONCLUIR E INSTANTE DE VER

p. 147

A *ponte* entre Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a revelação dos clichês e da crueza da sexualidade

p. 148

REFERÊNCIAS

p. 165

APRESENTAÇÃO

Desde que comecei minha pesquisa de mestrado estive às voltas com uma questão do tempo. Um tempo que percebo estar relacionado com as imagens-pensamento que são as imagens-dialéticas. Um tempo que também se faz ver na feitura processual de uma dissertação, desde a incorporação de textos e leituras, o *a posteriori* do exame de qualificação, as intervenções ressignificantes da orientação, o momento de defesa. Não me remeto a um tempo cronológico e linear, vazio e homogêneo, mas sim a um *tempo outro*, um *tempo com tempos*. Neste sentido, minha análise se organiza de forma descentrada e constelacional em que os contos de Clarice Lispector se entrelaçam uns nos outros sem que fiquem isolados ou centrados em si mesmos. Isto se relaciona com um tempo benjaminiano saturado de *agoras*, a cada instante vindo a ser e já não o sendo mais como o *instante-já* de *Água viva*. O instante lança continuamente o apelo do passado *já escrito* ao presente, um momento para um futuro que pode ser, mas ainda não o é.

A questão do tempo aparece na revelação das imagens dialéticas. São imagens-pensamento que se revelam fotograficamente no tempo benjaminiano. No instante em que surgem, abrem um tempo entre passado e futuro. Seus lampejos aparecem e desaparecem, se revelam e voltam a velar. Estas imagens se fazem ver por um processo fotográfico ao qual Benjamin sempre esteve próximo desde o advento da fotografia, desde o seu método de trabalho ao dispor imagens. Foi através delas que seu pensamento crítico se fez através das imagens que potencializam a capacidade de choque para o despertar revolucionário: as imagens-pensamento de *Rua de mão única*, os fragmentos que criam as alegorias em *A origem do drama trágico alemão*, as imagens alegóricas do método historiográfico em *Sobre o conceito de história*.

O tempo a que me refiro se abre a cada instante na possibilidade revolucionária de um *despertar* benjaminiano ao liberar um *não saber* como se faz em *A mensagem* onde, através de uma fresta *entre tempos*, lampejam as imagens dialéticas. Os lampejos dessas imagens *relampejam*, retornam, *ressurgem* tal qual a fugacidade intermitente dos vagalumes aos quais nos

aponta Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*. Eles iluminam o pensamento nas noites mais escuras em que nos obscurecemos pela luz ofuscante do tempo do progresso. Ela nos impede de ver os lampejos e a constelação de pensamentos que se forma através de uma imagem dialética. Portanto, ao falar das imagens alegóricas da sexualidade que lampejam dos textos de Clarice Lispector estamos falando do tempo e da revelação de inversões. Ou seja, de imagens em negativo e de clichês que as fazem surgir.

Portanto, as imagens dialéticas nos textos de Clarice se revelam pelas inversões do negativo fotográfico, indo do preto ao branco. Ou seja, no negativo há essa conjunção de tensões, de opostos: o preto é o branco, o branco é o preto. Assim, as imagens dialéticas aparecem através da leitura do texto, do escuro da escrita à luz da leitura. Portanto, são imagens-pensamento no sentido benjaminiano do termo, em que pela leitura, tal qual uma iluminação profana, uma imagem se articula através do texto. A imagem abre um tempo ao colidir passado e futuro, uma conjunção de tensões conflitantes e opostas, através de um lampejo. São imagens em potência, estão ali para a qualquer instante *vir a ser*, se revelarem de dentro para fora, do negativo ao positivo da imagem, por inversões, por conjunções de opostos que se fazem ver através da leitura.

Partindo da questão da imagem, tomo os sentidos da palavra clichê, como será articulado no capítulo 1, como parte integrante deste processo fotográfico das imagens dialéticas, pois o clichê nos coloca a exposição do mundo nu, em sua crueza. Ou seja, a exposição nua e crua do mundo é chegar ao que é mais difícil de se ver como diz Ulisses em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹: o óbvio, o efêmero, o banal se faz ver através dos clichês que se revelam nos contos de Clarice. É por esta via da revelação e dos clichês que as imagens alegóricas da sexualidade irrompem nos textos clariceanos, constituindo assim uma *passagem* em seus textos: de uma linguagem cifrada, indireta de seus contos para a exposição despudorada do mundo a nu, da crueza da sexualidade, da força transgressora do sexo em sua truculência,

¹ “O óbvio, Lóri, é a verdade mais difícil de se enxergar.” LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 106.

em sua violência erótica. Esta passagem foi apontada pela banca de qualificação, formada pelos professores Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Dr. Wladimir Antonio Costa Garcia conjuntamente com a orientadora Profa. Dra. Ana Luiza Andrade.

As imagens alegóricas da sexualidade se fazem ler nos contos de *Laços de família*, de 1960, e de *Felicidade Clandestina*, de 1971 tanto quanto nos contos de *A via crucis do corpo* e de *Onde estivestes de noite*, ambos publicados no ano de 1974. Por entre estes textos faço uma via que nos leva ao cru em Clarice Lispector, ao mundo a nu. E é justamente através de um processo fotográfico e dialético das imagens que os textos de Clarice nos conduzem ao óbvio, ao lugar-comum, à banalidade, à verdade subjetiva da falta-em-ser. Portanto, o vazio do desejo que inscreve a sexualidade e a sua violência transgressora forma uma constelação de textos.

Essa constelação de textos de Clarice que será analisada neste trabalho se arma através de fragmentos sobre a truculência. “Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, se não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.” A truculência, a violência excessiva que nos move, também aparece em uma das epígrafes de *A via crucis do corpo*, apontando para uma cruel exigência do corpo-canibal-pulsional: “Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.”² A truculência, violência transgressora que anima a sexualidade humana como ensaia Bataille em *O erotismo*, é correlata ao vazio da falta-em-ser do desejo e do movimento pulsional de uma paradoxal satisfação insatisfeita que movimenta a sexualidade. Assim como o inconsciente, a sexualidade constitui o centro da práxis da psicanálise: o inconsciente é sexual e a sexualidade é inconsciente.

Sobre o fragmento *Nossa truculência*, há uma citação dupla no mesmo ano de 1969. Ele aparece na forma de diálogo entre Ulisses e Lóri em *Uma aprendizagem ou o livro dos*

² LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7.

prazeres³ e no fragmento publicado no *Jornal do Brasil* em 13 de dezembro. Faço aqui um lembrete: a galinha ao molho pardo é a refeição totêmica da menina de *Uma história de tanto amor*. Através do prato se faz uma incorporação canibalesca do objeto de amor, a galinha. E assim sucede uma passagem do amor de menina ao amor de mulher.

Quando penso na alegria voraz com que comenos galinha ao molho pardo, dou-me conta da nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. *Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, se não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.* Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. *A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também.*⁴

³ “— Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses. — Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? perguntou meio a medo.— Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violência nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também.” LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 115.

⁴ LISPECTOR, Clarice. “Nossa truculência” in *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 386-387.

A partir da consideração dos fragmentos citados, uma constelação de contos se arma em cada movimento da dissertação, irrompendo seus relampejos de imagens dialéticas da sexualidade. No capítulo 1, uma série de contos forma uma constelação a partir d'*A Dialética do despertar e da revelação*. O processo fotográfico da imagem se processa na noite de *Onde estivestes de noite*. Uma noite dialética, a noite da conjunção de opostos do Ele-ela, uma noite em que também se revelam a imagem dialética do inconsciente, a banalidade, o clichê que são os personagens. São lugares-comuns que se ocupam na busca de algo tão maior que eles mesmos, mas que na realidade não passam de clichês, personagens que se reproduzem, que são consumidos em uma indústria cultural. Portanto, pouco importa o desejo mais profundo de cada um. O que se revela nesta noite dialética é a dimensão do clichê, da imagem qualquer, relampejando verdades efêmeras através dele: é chegar ao vazio de sentido que corresponde ao núcleo do ser que consiste em desejar, por ter esta falta sempre aberta, sempre incompleta, ânsia de que já não importa mais qual é o desejo, mas que desejo é *desejo de desejo*, uma estrutura, uma falta-em-ser. O que faz desta noite de *Onde estivestes de noite* uma revelação do inconsciente por revelar, trazer o desejo à luz.

Se os personagens de *Onde estivestes de noite* revelam um clichê através da banalidade, da falta-em-ser do desejo na noite e se apagam de dia, os personagens de *Miss Algrave* e de *Desespero e desenlace às três da tarde* se revelam pela inversão do clichê, indo do negativo ao positivo da imagem. Ou seja, os personagens passam do clichê da pesada negação da sexualidade ao seu oposto, a aceitação desta, mas que continua a encenar um clichê ao inverso, de outro lado diametralmente oposto.

Como parte do processo de leitura das imagens dialéticas, a água também tem um papel importante nas imagens clariceanas. Assim como a água paralisa a ação do revelador antes que a imagem seja novamente obscurecida, ela (a água) se transforma em um revelador de imagens dialéticas nos contos de Clarice. É um elemento que provoca a abertura para um saber sexual nos devires homem/mulher em *Primeiro beijo* e em *Águas*

do mar. A água também desperta lembranças esquecidas da ruína do corpo, o corpo-resto de Mocinha em *O grande passeio*. A imagem que irrompe pela água também revela uma noite dialética, uma noite irresistível que chama através do respirar do cavalo alegórico de *Seco estudo de cavalos*, este que transporta para a noite de *Onde estivestes de noite*. Uma noite que acaba por revelar-se ela própria como o negativo de uma imagem dialética também faz ver o inconsciente. Como uma imagem, o inconsciente se vislumbra aparecendo e desaparecendo, abrindo e se fechando, revelando e voltando a velar.

No capítulo 2, uma constelação de textos clariceanos se forma através de questões paradoxais reveladas pelo *O corpo-resto, o corpo-canibal*. A revelação e o despertar para o sexo se fazem pelos sons significantes de Sveglia na imagem dialética de *ex-velha* que novamente ressignifica o tempo a partir do *O relatório da coisa*. O relatório molhado de Sveglia é banhado do sexual, o que não para, seja na infância, seja na velhice assim como Sveglia. Este relógio não é mais um relógio, mas o próprio tempo. A velha já não é mais velha, é *ex-velha*. Se antes ela era vista por uma sociedade progressista como pós-humana, resto de gente, agora a velha se revela viva através do desejo, da violência da sexualidade, da força transgressora que a move no movimento contínuo do erotismo.

Através das imagens alegóricas do corpo a tensão se coloca em choque, e uma conjunção de opostos ressurgem na ruína do corpo. Na imagem do corpo-resto colidem as tensões da morte e do sexo, da interdição da velhice e a violência transgressora da sexualidade. São corpos-restos clariceanos em que *ex-velha* desperta. Em *A partida do trem*, o corpo colide com o passado, o presente e o futuro. Em *A procura de uma dignidade*, a velha entra em choque com o *aquilo*, a imagem dialética da sexualidade que conjuga a interdição e a transgressão, o movimento do erotismo e do desejo. Este *aquilo* que a faz descarrilar para o labirinto de tensões do estádio do Maracanã, leva a Dona Cândida a interrogar a *coisa* e se confrontar com a pequena morte do orgasmo em *Ruído de passos*. O que a leva a questionar: “a vida era isso então, essa falta de vergonha?” É. Em *Mas vai chover*, o despertar de *ex-velha* se dá quando a velha se apaixona por um jovem que a explora. Assim, nesses contos lampejam a imagem dialética ex-

velha revelando a falta-em-ser, a coisa, *Das ding*, a falta em que se inscreve a sexualidade. Já *As manigaças de Dona Frozina* mostra a escamoteação de sua manigaça que nega a falta. Ou seja, trata-se de uma sexualidade recalcada numa velha que *ex-velha* não desperta.

O jardim cru de *Amor* faz uma *passagem* deste corpo-resto ao corpo-canibal através da imagem do cego mascando chicletes, que irrompe pontas do Real na vida de Ana, e do jardim botânico que revela para ela a crueza da vida, o comer e ser comido. Assim, as questões do comer e da incorporação canibalesca são trabalhadas a partir dos contos *Come, meu filho*, *A repartição dos pães* e *Uma história de tanto amor*. O incorporar ao ser incorporado é a conjunção do ativo e do passivo em que lampeja a imagem dialética do corpo-canibal. O movimento pulsional do *fazer-se* na junção da atividade com a passividade nos coloca a questão da satisfação insatisfeita, deste real pulsional que *não cessa de não se inscrever* ao contornar o vazio do objeto *a* através de *O corpo*. O conto encena a dança, o jogo do comer e do olhar nos corpos entrelaçados pela bigamia, pelo jogo voyeurístico de uma relação a três. Aquele que é comido se oferece ao devoramento, aquele que é olhado se exhibe ao olhar do outro. É uma dança de corpos que trocam de lugares, de posições ao se comerem e ao se olharem, fazendo daquele que os vê como um voyeur, um intermediário num jogo de olhar. Em *O jantar* e *Devaneios e embriaguez de uma rapariga* se fazem ver as fantasias, os devaneios do devoramento: um é devorado pelo velho como a carne que se come com truculência, e outra se oferece como o prato principal, devaneando ser uma luxuriante lagosta.

Como modo de concluir da dissertação e de abrir questões para um estudo futuro, se introduz finalmente a ponte alegórica entre Clarice Lispector e Nelson Rodrigues através da crueza, da exposição nua da força transgressora do sexo, o *óbvio ululante* da sexualidade que se faz ver através dos clichês e de suas inversões. É uma ponte de relações, citações indiretas e diretas que já aparecem desde a análise do conto *O corpo* e se desdobra na paródia de contos *repetidos que repetem* o clichê rodrigueano da relação a três em *Antes da ponte Rio-Niterói*. A ponte que os une é a exposição crua da sexualidade pela relação

dos clichês invertidos que fazem ver o óbvio, ou seja, a força brutal do sexo, a violência transgressora da sexualidade. Entretanto, a ponte que os aproxima também os distancia. Constitui-se um clichê nos contos do autor a relação a três, a intriga edípica que se repete. Já as imagens alegóricas nos contos de Clarice encenam a falta-em-ser da sexualidade, esta que se constitui como um enigma ao ser falante através do vazio do desejo em que ela se movimenta sem cessar.

As imagens dialéticas da sexualidade nos contos de Clarice trazem a questão da crueza e do mundo revelado a nu através dos clichês e suas inversões. A superficialidade do clichê tido como algo pejorativo e desvalorizado impede de ver a questão de superfície que ele traz. É uma imagem-qualquer, tão banal, tão lugar-comum que é difícil de ser vista, ou mesmo que se recusa a ver. Eis o perigo do clichê: que o mundo fique a nu e que a banalidade, a efemeridade do sujeito se revelem sem anteparos nem simulacros. O clichê faz ver o óbvio e o mundo fica nu como diz Clarice, expondo a efemeridade do sujeito, o seu ser nada e o vazio que consiste em desejar que é o seu núcleo.

O clichê é como a torta na cara, aquilo que se joga e esparrama pelo rosto como a torta de creme, uma expressão clichê do cinema. O clichê enquanto lugar comum, imagem de consumo e consumida é o *obvio ululante* como diz Nelson Rodrigues. É o que pula na nossa frente para ser visto. Entretanto, o óbvio é a coisa mais difícil de ser vista como nos diz Ulisses em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Ou seja, o clichê mimetiza de tal forma o mundo de consumo que para vê-lo é preciso revelar. Assim o fazem Clarice e Nelson. Eis a ponte alegórica que os une pela relação com o clichê e suas inversões e repetições. Eles também o revelam através de um processo fotográfico e invertem o clichê como num negativo, em uma potência de imagem a ser revelada. E o que se revela então através do clichê? A sexualidade, a sua força transgressora, a violência que nos anima, a falta-em-ser do desejo, deste real que não simboliza, da satisfação sempre insatisfeita que faz movimentar o corpo-canibal-pulsional. Para não ver a força transgressora da sexualidade é preciso *se fazer* de cego e não ser cego. Pois, é através de um cego em *Amor* que faz com que Ana se depare com a truculência do mundo, o comer e ser comido, a voracidade e a insatisfação. Da mesma forma, temos

uma portuguesa bêbada em *Devaneios e embriaguez de uma rapariga* cujas divagações em ser uma luxuriante lagosta têm o sentido subjacente de ser incorporada como prato principal para o homem de negócios, roçando os pés dele, ali por debaixo da mesa, na nossa cara. Isso grita como uma torta na cara. É o clichê da sexualidade que de tão óbvia não se vê e precisa se revelar em uma imagem sem essência, esvaziada: a falta-em-ser do desejo.

CAPÍTULO 1

A DIALÉTICA DO DESPERTAR E DA REVELAÇÃO

A imagem que se revela, a imagem dialética

Por meio de imagens, Benjamin nos escreve⁵ incessantemente. Não é raro ouvir que Benjamin é um crítico enigmático, porém a nuvem da incompreensão se desfaz quando passamos a nos apropriar da metodologia alegórica de seus escritos, das imagens dialéticas por ele dispostas⁶, da montagem que se propôs a mostrar. É no livro das *Passagens*, com seus recortes e pedaços soltos que pedem para ser montados e dispostos tal qual o método historiográfico⁷, que Benjamin nos coloca o intuito de trabalhar com e através as imagens a partir da montagem cinematográfica: “Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.”⁸

Essa frase de Benjamin sintetiza uma filosofia através de imagens justapostas que potencializam sua capacidade de

⁵ Escreveu ou escreve? Esta pergunta nos provoca. Se o passado nos lança um apelo, é no presente que este se faz ouvir. Então Benjamin nos escreve, nos relança ao instante em que o presente é atravessado de passado, em que o passado atravessa o presente. “Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.” BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223.

⁶ Ao reconfigurar a ordem das coisas, dos lugares e do tempo, a montagem opera por disposição dos elementos heteróclitos em que se faz ver tempos. DIDI-HUBERMAN, Georges. “Atlas – Como levar o mundo nas costas” in *Sopro* no. 41, Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

⁷ “A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.” BENJAMIN, Walter. “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 503.

⁸ *Idem* p. 502.

choque para o despertar revolucionário. Cada fragmento cotidiano de *Rua de mão única* se transforma em uma imagem-pensamento da cidade por um olhar que tira fotografias de imagens verbais, a começar pelo próprio título.⁹ Por meio dos fragmentos, das ruínas, do despedaçamento são construídas as imagens alegóricas que se destacam na análise filosófico-literária de *A origem do drama trágico alemão*. Algumas teses de *Sobre o conceito de história* trazem imagens alegóricas do método historiográfico, anacrônico e de restos. Uma alegoria do método se desprende quando Benjamin nos diz que a tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo.”¹⁰ Na primeira tese, o anão escondido é a teologia que joga a partida de xadrez do materialismo histórico. A teologia é pequena e feia para mostrar-se, mas o anão aparece ali para que não nos esqueçamos que a teologia anima o materialismo histórico, como observa Buck-Morss¹¹. Na tese de número 9, o *Angelus novus* do quadro de Paul Klee alegoriza o trabalho do historiador por meio deste anjo que olha para trás, ao invés de olhar para frente, recolhendo os restos e as ruínas que se acumulam sob o vento do progresso, sob a destruição¹². No fragmento alegórico de *O anel de saturno ou sobre a construção de ferro*¹³, Benjamin faz uma leitura da gravura *Um outro mundo*, de Grandville e nela constrói uma alegoria das pontes que se visualizam como pontas temporais, das passagens entre os extremos, do ferro às máquinas a vapor, de um fim de século a outro¹⁴. Baudelaire é lido por Benjamin como um poeta que dá forma alegórica à modernidade, ao ver a cidade de Paris no auge da modernidade como uma cidade em ruínas, expressando o valor efêmero das mercadorias,

⁹ BUCK-MORSS, Susan. “História natural: fossil” in *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora universitária Argos, 2002, p. 93.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 225.

¹¹ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 301.

¹² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 226.

¹³ BENJAMIN, Walter. “L’Anneau de Saturne ou De la construction em fer” in *Paris, capitale Du XIXème Siècle*. Paris: Cerf, 1992, p.882.

¹⁴ BENJAMIN, Walter *Apud* ANDRADE, Ana. “Anéis de saturno” in *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 180 e 181.

esvaziadas assim como são os sonhos privados na análise de *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*.¹⁵

O *Konvolut N - Teoria do conhecimento, teoria do progresso* nos dá diferentes indicações sobre imagem dialética¹⁶ e sobre a alegoria do despertar. São fragmentos dos quais precisamos recolher os destroços, os pedaços, para reconhecer o instante fugaz, intermitente de uma imagem dialética. É uma imagem que salta do encontro do *agora* com o *outrora*, que lampeja no *agora da conhecibilidade*.¹⁷ No lampejo da imagem dialética se forma uma constelação¹⁸. No lugar em que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões é onde surge a imagem dialética. No momento em que a tensão entre os opostos é maior, portanto, é que a encontramos. O objeto construído na apresentação materialista da história é a imagem dialética.¹⁹

As características de uma imagem dialética surgem nos vagalumes de Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*. A luz intermitente dos vagalumes, pulsante e frágil nos lampejos que acendem e apagam, e que atua tal qual os

¹⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 224.

¹⁶ *Imagem dialética* é um termo de Benjamin mencionado no seu livro de fragmentos. É importante pontuar que a *dialética* no pensamento crítico benjaminiano se difere radicalmente da dialética hegeliana, pois se trata de uma conjunção entre tese e antítese que não chega a uma síntese. Portanto, a dialética de Benjamin é próxima do conceito de *différance* de Jacques Derrida.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 515.

¹⁸ “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.” BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 504.

¹⁹ *Idem* p. 518.

lampejos fugazes de um instante de uma imagem dialética²⁰, se dá a ver ao aparecer e desaparecer, ao se revelar e voltar a velar. Os vagalumes nos dão uma pequena luz na escuridão, uma luz de resistência que não desaparece. Segundo Didi-Huberman, ao fazer referência à luz de uma sociedade do espetáculo em que o poder é tão ofuscante quanto o do fascismo, é a nossa capacidade de ver que diminui pelas luzes dos holofotes, dos refletores, quando não saímos do nosso lugar para vê-los²¹. É o cineasta Pasolini quem traz a questão do desaparecimento dos vagalumes ao relacioná-los com a luz de resistência política que estava prestes a desaparecer ofuscada pelas luzes fascismo, assim como os vagalumes a serem extintos na escuridão.

É uma visão dialética reconhecer na luz de um vagalume a capacidade de iluminar a noite e o pensamento²² assim como uma imagem dialética lampeja e relampeja, iluminando nosso pensamento obscurecido pelo tempo do progresso, pelo novo-e-sempre-o-mesmo da mercadoria. Uma nuvem de vagalumes forma uma constelação²³ com seus pontos luminescentes, difusos tal qual o lampejo de uma imagem dialética no encontro do *agora* com o *outrora*. A verdade que se abre de uma imagem dialética, verdade como pensamos subjetiva e efêmera, é frágil, díspar, passeante, provisória,²⁴ assim como a luz de um vagalume.

Do mesmo modo como será trazida à luz esta relação da imagem dialética com a revelação fotográfica, também podemos percebê-la em relação à fotografia a partir do que nos coloca Barthes sobre o *Isto foi* em *A câmara clara*:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus que vejo; ela é o

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 46.

²¹ *Idem* p. 47.

²² *Idem* p. 67.

²³ *Idem* p. 60.

²⁴ *Idem* p. 80.

Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o tal (tal foto, e não a foto), em suma a Tiquê, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável.²⁵

Reconhecemos na imagem dialética o *Isto foi*, o noema da fotografia, ao nos colocar que o que foi registrado pela escrita da luz esteve lá por um instante, mas que já se foi, não o é mais, assim como aquilo que é fugidio, que escapa pelas mãos como o instante-já de *Água viva*. A imagem dialética esteve ali por apenas um instante, na sua fugacidade. No relampejo em que ela se dá a ver, faz uma abertura, um corte, abre o tempo e a possibilidade de despertar. Ao mesmo tempo, a imagem dialética se esvanece, aparece e desaparece. É o *já* que ainda não foi, mas que ao mesmo tempo, *já era*.

O processo do *Isto foi* nos leva ao *punctum* da fotografia: aquilo que marca, que fere possibilitando a leitura. “*Punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).”²⁶ Assim, através do *punctum* a fotografia se transforma em um vestígio, uma cicatriz, uma marca, como bem pontua Ana Júlia Poletto²⁷ em sua análise da imagem d’Os 30 Valérios, do fotógrafo brasileiro Valério Vieira, pois “a emanção do referente, através da grafia da luz, escreve sua imagem num momento efêmero que adquire um *continuum*, uma sobrevida, impressa sobre um papel sensível.”²⁸ Os vestígios de algo que se foi ficam na fotografia como um *punctum* assim como na imagem dialética. Os vestígios, as marcas, irrompem no efêmero, na fugacidade,

²⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 13.

²⁶ *Idem* p. 46.

²⁷ POLLETO, Ana Júlia. *Um “noivado” entre palavras e imagens: fragmentação e proliferação na narrativa moderna de Osman Lins*, 2005. 104 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

²⁸ *Idem* p. 28.

numa sobrevida que escapa do contato com os objetos cotidianos. Através de marcas, de *punctums* as imagens dialéticas irrompem, fazem-se ler.

Aproximamo-nos da questão que nos concerne sobre imagem dialética através da fotografia, pois ela se trata justamente de uma imagem que se revela²⁹. Benjamin estava atento ao advento da técnica fotográfica antes mesmo de ela ser vista como um recurso à mimesis da realidade, antes que o referente tivesse aderido à fotografia, como ele discorre em *A pequena história da fotografia*. E não por acaso utiliza metáforas fotográficas em alguns fragmentos de *Passagens* para descrever as imagens dialéticas³⁰ ao se referir como uma *dialética em repouso* das imagens que finalmente parecem coincidir aos cliques de uma câmera que se revelam no tempo.

A revelação é um dos requisitos para se ter uma imagem dialética, como nos indica Willi Bolle.³¹ É através dela que as imagens dialéticas se revelam nos textos, imagens que se tornam visíveis pela leitura. Ou seja, conforme nos aponta Benjamin: “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.”³²

Através de um fragmento recolhido por Benjamin e inserido no livro das *Passagens* comparo a revelação de uma imagem dialética com a fotográfica a partir de imagens que se imprimem como luzes na superfície escura da escrita do texto. “O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar

²⁹ Não utilizo a palavra *revelar* no sentido de revelar uma essência, de mostrar o que se esconde. Aproprio-me deste termo como um procedimento fotográfico em que a ação de um químico faz com que surjam imagens. Em *Pensar em não ver*, Jacques Derrida toma este termo revelação no sentido do químico que faz uma imagem enfim visível a partir de sua leitura das fotografias de Frédéric Brenner sobre os judeus ao redor do mundo. Assim, em Walter Benjamin, a revelação pode ser considerada uma iluminação profana através da leitura.

³⁰ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 298.

³¹ BOLLE, Willi, *Op. cit.*, p. 413.

³² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 504.

perfeitamente tais clichês.”³³ Observa-se que o sentido da palavra *clichê* torna-se pertinente em mais de um sentido.

No fragmento citado por Benjamin encontro uma diferença de tradução que fundamenta a ideia que aprofundo, a da revelação da imagem dialética. Em *A dialética do olhar*, o trecho final do fragmento é “Só o futuro possui reveladores ativos o suficiente para trazer estas placas perfeitamente para fora.”³⁴ Já na tradução brasileira de *Passagens*, o mesmo trecho aparece “Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês.” A diferença entre as traduções aponta para questões importantes com relação ao clichê e com a revelação da imagem dialética.

O clichê³⁵ é uma chapa de metal gravada fotomecanicamente em relevo a traço ou a meio tom para a impressão de imagens e textos por meio de prensa tipográfica. Também o clichê traz o sentido das edições de um jornal em um mesmo dia, distinguindo em edições da manhã e da noite. Além dos dois sentidos, o mais conhecido e não menos importante para nossa análise é o de clichê enquanto uma imagem qualquer, o lugar-comum, o estereótipo.

Através do último sentido citado do clichê é possível ver a imagem dialética que se lê nos personagens clariceanos, dos seus posicionamentos enquanto lugares-comuns burgueses, de figuras repetidas à exaustão, reproduzidas e consumidas de uma sociedade de massa. São personagens tão óbvias que a escrita cifrada de *Onde estivestes de noite*³⁶ deixa entrever o que vem a ser uma imagem qualquer, ou seja, um clichê: imagens banais, estereotipadas, lugares-comuns como nos propõe Bonitzer³⁷. As imagens quaisquer, que são os clichês, são feitas para serem

³³ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 524.

³⁴ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 298.

³⁵ Cf. clichê in *Dicionário Aurélio*. Ainda que não seja possível nesta dissertação explorar este ponto, é notável que a ideia do clichê se relaciona à modernidade e com a reprodutibilidade da obra de arte. O clichê enquanto imagem reproduzida e consumida é moderna.

³⁶ A partir de então, passo a grafar em itálico os contos citados.

³⁷ BONITZER, Pascal. “El grano de lo real” in *Desenquadres: pintura y cine*. Tradução de Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007, p. 27.

consumidas e relacionam-se com a *torta de creme*, expressão clichê do cinema, pois a torta de creme não é para comer, assim como não o são os elementos cenográficos de um filme, mas sim para ser consumida enquanto imagem de massa que se esparrama pelo rosto. Ou seja, o clichê é uma torta na cara.

Em relação ao clichê, a partir da *Lógica da sensação*, Deleuze coloca que o clichê é o material com o qual se preenche uma tela por representações, figurações já conhecidas, bem marcadas. Por isso, os pintores modernos tentam limpar a tela de clichês, porém a tentativa de sair do clichê já é um clichê. “Clichê, clichês! Não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês.”³⁸

Assim, considero que a dimensão do clichê se faz ver nos contos clariceanos, de *Miss Algrave* a *Onde estivestes de noite*. São clichês, figurações burguesas, lugares-comuns de uma sociedade da modernidade, reproduzidos e reprodutíveis pela escrita: a escritora é gorda e falida, a repórter quer escrever *O exorcista* como se houvesse a grande obra, o rapaz quer saber a palavra mais difícil, um personagem ouve a valsa de seu pensamento e que nos remete a Machado de Assis e ao seu personagem do conto *O homem célebre*³⁹, outra narrativa em que a questão do clichê aparece. É Pestana torturado por si mesmo por apenas conseguir escrever polcas e sempre se tornar o sucesso musical da moda, justo ele que queria escrever uma obra como a dos retratos da sala, Chopin, Mozart, sem conseguir. Trata-se de personagens clichês, lugares comuns que se repetem e revelam uma imagem. Até o momento em que a narradora do conto se torna um clichê: tão comum quanto qualquer um querendo esquecer o que se passou. Ou seja, a densidade da noite e o que ela revela. “Onde estivestes de noite?

³⁸ DELEUZE *apud* CANDIDO, Jeferson. “Limpar os clichês, desfazer o rosto. Devires (ou estratégia de guerra) nO *espelho* de Guimarães Rosa. *Outra travessia*, Florianópolis, V, II, p. 46-58, jul. 2011, p. 46.

³⁹ MACHADO DE ASSIS. “O homem célebre” in *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus.”⁴⁰

A partir dos sentidos da palavra clichê tomamos a noite de *Onde estivestes de noite* como a revelação de uma imagem dialética. Ou seja, é a revelação de uma potencialidade que culmina num clichê. Na tensão do escuro e do claro, há uma imagem em negativo que está ali em potência, gravada em relevo, mas que não aparece, apenas se revelando na noite e voltando a velar-se no dia, assim como os personagens clichês de *Onde estivestes de noite*. Os personagens do conto contrastam com J.B em *Desespero e Desenlace às três da tarde* e Miss Algrave em *Miss Algrave*, que se revelam da noite para o dia. Também analiso duas edições, a da manhã e a da noite, para os referidos personagens. Ou seja, de como eles aparecem como uma imagem qualquer que encena clichês, por estes traços que os marcam e os formam estando para ser revelados: trazidos à luz ou quase se apagando na claridade ofuscante do dia. Ao invés de resistirem como a luz dos vagalumes, a força do clichê atua. É a força do lugar-comum que de tão óbvio se torna cifrado.

Entretanto, na dialética do despertar, a revelação da imagem se faz a partir dos jogos de aparecer e velar no instante em que o tempo se abre e deixa ver a fugacidade da *mensagem*, o seu relampejo,⁴¹ que corresponde ao abrir e fechar do obturador da câmera. A imagem dialética se revela tal qual uma revelação fotográfica na medida em que ela aparece e desaparece, se revela pelo instante de seu relampejo, liberando o não-saber de uma mensagem fugaz, e logo em seguida desaparece, volta a velar, podendo novamente surgir, relampejar, como vemos a partir de *A mensagem*.

⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. “Onde estivestes de noite” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 56.

⁴¹ “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como a imagem que lampeja no agora da conhecibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.” BENJAMIN, Op. cit., p. 515. (Grifo meu)

No escuro fotossensível em que identificamos a noite de *Onde estivestes de noite* e vários contos considerados, os raios de luz se imprimem e é preciso a ação de um químico revelador para que esta imagem venha à luz e se faça ver em sua dialética de luz e sombra. No procedimento fotográfico também é necessário a água, este agente que paralisa a ação do revelador, antes que a imagem seja novamente obscurecida; antes mesmo que ela apareça. Vemos operar a ação da água enquanto um revelador de imagens do despertar para o sexo, como é o caso dos contos de Clarice *O grande passeio*, *O primeiro beijo*, *O relatório da coisa*.

O tempo se abre na imagem dialética: A mensagem como tempo(s) de despertar

Desde a sua primeira linha, *O relatório da coisa* vai direto ao assunto e nos coloca a questão do tempo: “Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo.”⁴² Sveglia engendra a dialética do despertar ao ressignificar o tempo para pensar o tempo com tempos, carregado de *agoras*, de possibilidades de despertar a partir da abertura ao não-saber na fresta que se abre na imagem dialética.

Neste relatório, Sveglia não é um relógio como os outros relógios que transcorrem de minuto a minuto, de hora em hora do tempo do progresso. Sveglia se difere por não ser este tempo vazio e homogêneo, cronológico e linear. “Pois principal é que ele (Sveglia) é o tempo.”⁴³ Que tempo?, perguntamos. Tempo de despertar, tempo de *agoras*⁴⁴ em que cada segundo é capaz de romper o revolucionário. Antecipando a redenção, o tempo de

⁴² LISPECTOR, Clarice. “O relatório da coisa” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 57.

⁴³ Idem. (Adicional meu)

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

Sveglia abre a estreita porta pela qual há de penetrar o Messias, que está desde sempre por vir, como esperam os judeus.⁴⁵

É o tempo de Sveglia que vemos escorrer minuto a minuto da *Rádio relógio* que Macabea ouve, entremeado de informações banais, dos minutos que pingam pelo barulho do *tic e tac* como uma contagem regressiva de uma bomba a explodir, como gotas a pingar num copo cheio prestes a transbordar: é um instante agudo do desejo, intenso e breve que se coloca a cada momento. No instante relampeja uma imagem dialética que perpassa veloz e nos lança um apelo do passado ao presente para um futuro que pode ser, que ainda não é, carregado de possibilidade de salvação, de tomada de posição, de possível despertar, como veremos no conto *A mensagem*.

O tempo de Sveglia é o instante-já de *Água-viva*: fugidio, escorrendo pelas mãos. A cada momento vindo a ser e já não sendo mais, porém continuamente lançando o apelo. O instante perpassa veloz como a imagem do passado, nos diz Benjamin⁴⁶. É um instante que relampeja momentaneamente, e depois se apaga, tal qual os vagalumes na escuridão, como nos propõe Didi-Huberman. A possibilidade do encontro do *agora* e do *outrora* relampeja fugazmente no *é da coisa*. Pois cada instante é uma potência revolucionária.

⁴⁵ “Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma ideia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele *cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias*.” *Idem* p. 232. (Grifo meu)

⁴⁶ “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’ — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.” *Idem* p. 224.

Estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem do ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.⁴⁷

Didi-Huberman nos coloca que no instante do tempo anacrônico uma fresta se abre.⁴⁸ Nela surge a imagem dialética no seu aparecimento fugaz. Da fresta de tempo(s), escapa um *não saber*. A imagem não dá um saber, mas sim libera um não saber que está no limite entre uma repressão e o seu levantamento: um não saber à abertura de um saber fugidio. A imagem que surge desta fresta entrevemos em *A mensagem*⁴⁹. No encontro entre a casa em ruína, colada de tempos e os adolescentes em tensão, que também se escuta *em tensão*, uma mensagem subjetiva se revela aos jovens como uma imagem dialética.

Ao olhar a casa prestes a desabar, os jovens a seguram com o olhar e com o silêncio. Ao mesmo tempo, a ruína da casa, vazia de sentido, os paralisa diante de seu enigma: o futuro por vir. A suspensão do pensamento, a paralisação, o choque entre o agora e o outrora é uma imagem dialética⁵⁰ tal como esta casa em ruína: saturada de tensões entre o passado e o futuro, que paralisam o pensamento e abrem o tempo para o não saber, a casa desperta nos adolescentes possibilidades de passagens, de reconhecimentos, de despertar.

Mal falassem e a casa desabaria. O silêncio de ambos deixava o sobrado intacto. (...)

⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 9.

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. "La imagen-combate" in *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 292-293.

⁴⁹ LISPECTOR, Clarice. "A mensagem" in *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. "N2a, 3" in *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 504.

Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh, Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos, olhos vazios de estátua. Oh, Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos o futuro.⁵¹

Em um breve instante, aquilo por que se indagavam — a pergunta que tinham no rosto e a indagação ainda maior *sobre* o corpo e *sob* o corpo⁵² — se desprende: a procura por um rosto, por uma máscara feminina e/ou masculina, por um modo de gozo. Um futuro por vir é um agora a se abrir. Estão os dois jovens em transição, em *passagem*. Nela se faz o devir mulher na menina. Nele, o devir homem no menino. A imagem da casa é uma imagem dialética para os jovens: paralisa-os, faz com que vejam tempos e libera um não saber: o futuro que lhes aguarda - a velhice - se faz presente, o que provoca uma angustia ao ver o resto de gente em que pode se transformar o humano e eles, tão jovens, não tinham a experiência para compreender a angustia transmitida pela casa na iminência do desabamento.

A casa velha enquanto potência antiga, esvaziada de sentido que se abre para os jovens em pleno rosto é uma ponta de Real que se irrompe, é o encontro com o real, a *tiquê*⁵³. O encontro com o real é sempre faltoso: é deparar-se com o *non-sense*, o sem sentido que rompe a continuidade do *autômatom*⁵⁴,

⁵¹ LISPECTOR, *Op. cit.*, p. 130.

⁵² *Idem* p. 128.

⁵³ “A função da *tiquê*, do real como encontro - o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso.” LACAN, Jacques. “Tiquê e autômatom” in *Seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 60.

⁵⁴ “Primeiro a *tiquê* que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzidos por encontro do real. O real está para além do autômatom, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige

da série dos significantes, surgindo como que por acaso assim como esta casa que surge para os jovens. Porém não é ao acaso que ela aparece, como uma simples contingência, mas sim algo que escape, tropeça⁵⁵, precisando ser fisgado e decifrado pelos jovens que estavam às voltas com as questões de seu sexo e com uma escolha a ser feita, que já não pode mais esperar. É um rosto que já não pode mais se manter como uma interrogação.

A ruptura que o real faz na cadeia significativa a partir de um *non-sense* produz uma ressignificação, força um novo sentido⁵⁶. A ruína dá a ver essa ressignificação: a diferença entre homem e mulher. É descobrir no vazio sem sentido potencializado pela casa o lugar de seu sexo, a máscara feminina ou o brasão fálico masculino⁵⁷. Esta era a mensagem, o

sempre por trás do automaton, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁵ LACAN, Jacques. *Op. cit.* p. 59 e 60.

⁵⁶ “O real aqui é o nível da causalidade, o nível daquilo que interrompe o funcionamento tranquilo do autômato, da seriação automática, sujeita à lei dos significantes do sujeito no inconsciente. Ao passo que os pensamentos do analisando estão destinados a perder sempre o alvo do real, conseguindo apenas circular ou gravitar em torno dele, a interpretação analítica pode atingir a causa, levando o analisando a um encontro com o real: a Tiquê. *O encontro com o real não está situado no nível do pensamento, mas no nível em que a ‘fala oracular’ produz não-senso, aquilo que não pode ser pensamento.*” FINK, Bruce *apud* PINTO de ALMEIDA, Leonardo; FILGUEIRAS ATALLAH, Raul Marcel. “O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica”. *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, p.203-218, 2008, p.209. (Grifo meu)

⁵⁷ Esta diferença entre os sexos se dá com relação ao falo, o significante do desejo do Outro. Se a mulher é sem tê-lo, o homem não é sem tê-lo. (LACAN, Jacques. “Ele não é sem tê-lo” in *Seminário 10: A angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 101.) Enquanto a mulher mascara sua falta em ter através de atributos fálicos, já que não há significante que a represente, o homem precisa apropriar-se deste significante, desta parte do corpo que lhe representa. “Mas, atendo-nos à função do falo, podemos apontar as estruturas a que serão submetidas às *relações entre os sexos*. Digamos que essas relações girarão em torno de *um ser e de um ter* que, por se reportarem a um significante, o falo, têm o efeito contrário de, por um

saber da imagem dialética que se abriu diante deles, o encontro com o real que os fez ressignificar seus significantes. “Agora, tão menores que ela parecia-lhes que tinham apenas brincado de ser moço e doloroso e de dar *a mensagem*. Agora, espantados, tinham finalmente o que haviam perigosa e imprudentemente pedido: eram dois jovens realmente perdidos.”⁵⁸

Eram eles caricaturas de si mesmos. Eles macaqueavam: imitavam grotescamente os clichês, os lugares-comuns que a cultura nos diz sobre o ser homem e o ser mulher⁵⁹, pois não há no psiquismo o que represente o que é ser homem e o que é ser mulher. Há somente a atividade e a passividade em que se coloca o fazer-se da pulsão, por ser parcial. O que se deve fazer como homem e como mulher há de se aprender, peça por peça, dos significantes que vem do Outro a inscreverem-se nos corpos, na trama significativa que constitui o sujeito. Assim, agora ela era a macaca de saia⁶⁰ que a qualquer momento podia ser atacada. Ela era bicho acuado tentando esconder, ao puxar a saia, o que

lado, dar realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizar as relações a serem significadas. *E isso pela intervenção de um parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro, e que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato da copulação, na comédia.*” LACAN, Jacques. “A significação do falo” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 p. 701. (Grifos meus)

⁵⁸ LISPECTOR, *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁹ “No psiquismo não há nada pelo que o sujeito se pudesse situar como ser de macho ou ser de fêmea. Disso o sujeito, em seu psiquismo, só situa equivalentes – atividade e passividade, que estão longe de representá-la de maneira exaustiva. (...) Só esta divisão – foi aí que concluí da última vez – torna necessário o que fora esclarecido pela experiência analítica, que as vias do que se deve fazer como homem ou como mulher são inteiramente abandonadas ao drama, ao roteiro, que se coloca no campo do Outro – o que é propriamente o Édipo. Acentuei isso da última vez, dizendo-lhes que o que se deve fazer, como homem ou como mulher, o ser humano tem sempre que aprender, peça por peça, do Outro.” LACAN, Jacques. “O sujeito e o Outro (I): a alienação” in *Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ano, p. 194.

⁶⁰ LISPECTOR, *Op. cit.*, p. 133.

nela nasce fácil feito capim: adornada com um colar azul e seios, pintada de batom e ruge, um rosto se faz, marcado pela maquiagem como resto de uma noite orgíaca.⁶¹ Ele agora se apropria do gesto dos *outros* e acende um cigarro com mão incerta. Era o corpo recém-descoberto de um homem.⁶² “Agora e enfim estava sozinho, estava sem defesa e à mercê da mentira pressurosa com que os *outros* tentavam ensiná-lo a ser um homem.”⁶³

A questão tensa na qual os jovens esbarravam ao se procurarem todos os dias para compartilhar a angústia sentida por ambos, trocando palavras e as superando, aparece após o choque com a casa. Ele se espanta ao ver a moça correr sem motivo em direção ao ônibus e ajeitar a blusa. Espanta-se em ver que ela fugia de uma atração que ambos sentiam e ele a segue com o olhar, não poupando qualquer detalhe do corpo de mulher. Nele uma “nova fome ávida nascia, uma coisa dolorosa.”⁶⁴ É a necessidade daquela carne que é como ele. Ele precisava da moça, mas poderia perdê-la neste intervalo que as férias escolares abrem. Protegendo-se no reino dos homens, ele pensa a necessidade do outro como uma vacilação, um deslize. Precisava era mesmo de um amigo, não de uma mulher, pensa o jovem. Entretanto, naquele momento em que a mensagem breve e intensa da casa se desfazia feito o pó que corria pela rua, instante que perpassou veloz como o vento, ele se ouviu chamar pelo amor primeiro, amor que engendra todos os outros, o modelo do modo de amar: “Mamãe, diz ele.”⁶⁵

A dialética do despertar ao som de Sveglia

Em uma imagem alegórica, apossei-me da infernal alma tranquila de Sveglia⁶⁶ assim como faz Clarice Lispector no texto

⁶¹ *Idem* p. 132.

⁶² *Idem* p. 134.

⁶³ *Idem* p. 135.

⁶⁴ *Idem* p. 134.

⁶⁵ *Idem* p. 135.

⁶⁶ Aproprio-me do seguinte trecho do conto *O relatório da coisa*: “Este relógio não é meu. Mas apossei-me de sua infernal alma tranquila.” LISPECTOR, Clarice. “O relatório da coisa” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 57.

de *O relatório da coisa*. Por Sveglia e através de Sveglia se revela uma dialética do despertar. Dos sons de seu nome escapa, soa e ressoa o instante fugaz do despertar no relampejo das imagens dialéticas. Com estas imagens nos chocamos no decorrer dos textos de Clarice, e elas se revelam tal qual a revelação fotográfica, no processo dentro da câmara escura, jogando de aparecer e desaparecer numa pulsação, num lampejo.

Entretanto este despertar não se dá apenas com este relógio, mas também com outros objetos que, assim como Sveglia, nos colocam imagens alegóricas do sexual através do choque com a banal, com o objeto. Em vários contos de Clarice, vemos que Sveglia se revela e engendra o despertar num labirinto do Maracanã (*A procura de uma dignidade*), no anoitecer no Jardim Botânico (*Amor*), no beijo de uma estátua (*Primeiro beijo*), na espera de um passeio (*O grande passeio*), no cavalo que transporta para a noite (*Seco estudo de cavalos*), na noite em que uma imagem se revela (*Onde estivestes de noite*). Há uma dialética do despertar por meio de uma série de objetos que só aumentam em número a cada vez que nos deparamos com eles. Esses objetos nos colocam que “o agora da conhecibilidade é o momento do despertar.”⁶⁷

Na dialética das imagens relampejantes, que brilham no escuro, fazem-se ver tempos, permitindo reviver, ainda que repentinamente, significados e sentidos revolucionários numa dialética do despertar⁶⁸. Ao trazer as imagens do sonho ao estado de vigília, desperta-se aquilo que é inconsciente em si: o desejo enquanto falta-em-ser, a sua natureza sexual, infantil e recalçada, a singularidade da sexualidade enquanto infantil, perversa e polimorfa. Numa imagem dialética algo se cristaliza, paralisa e se *des/cobre* diante dos olhos, como se estivesse saindo de um estado de sonolência e fazendo necessário esfregá-los para reconhecê-lo. Trata-se de uma possibilidade de despertar revolucionária do sujeito, da singularidade enigmática da sexualidade, a falta que a constitui.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 528.

⁶⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 254, 264 e 265, 311 e 312.

Numa construção alegórica, os restos, as ruínas, servem para criar a alegoria. Os objetos cotidianos, banais, são ressignificados, irradiando choques luminescentes de uma imagem dialética. Como nos aponta Walter Benjamin ao pensar o efêmero da modernidade, os objetos banais privilegiados pelos surrealistas⁶⁹ alegorizam-se. Do jogador ao *flâneur*, da prostituta à poeira das bonecas de cera, dos bonecos mecânicos ao caixeiro da loja: são imagens dialéticas que nos colocam no *agora da conhecibilidade* “no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – surrealista.”⁷⁰

Ao pensar Svegliá como uma alegoria, este já não é um relógio, o objeto que divide o tempo, um relógio de mesa, eletrônico com círculos dourados e prateados. O olhar alegórico, através da estrutura violenta da morte, retira o objeto de seu contexto de uso, de sua *physis* e, decadente de sua antiga função, mata o objeto e o faz significar⁷¹. Deste fragmento morto, despedaçado, outros sentidos irradiam. Svegliá alegoriza *a coisa*. É uma alegoria do sexual que paralisa o pensamento e na conjunção de tempos produz o despertar, que é então este

⁶⁹ “Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.” BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia.” In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 25.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 505.

⁷¹ “A morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. (...) Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (...) A morte é, assim, o que é representado na alegoria, e o que permite construí-la.” ROUANET, Sergio Paulo In BENJAMIN, Walter. “Apresentação” in *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Brasiliense: 1984, p. 40.

esfregar os olhos⁷² para ver o que não era possível de ser visto: a realidade sexual do desejo. Portanto a sexualidade enquanto uma realidade moderna.

Através d'O *relatório da coisa*, uma *passagem* se faz. É uma passagem da literatura para a antiliteratura da *coisa*, do *mundo que fica nu* por ter chegado direto ao assunto, ao cru da coisa, ou seja, ao sexual sem rodeios nem escamoteações. "O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa."⁷³

Esta passagem que se faz em *O relatório da coisa* é similar em *O ovo e a galinha*. Assim como Sveglia, o ovo é deslocado para ser pensado em outro lugar por um processo anacrônico e fragmentário. Em determinado momento, o conto nos coloca uma prerrogativa de muito falar do ovo para que ele seja escondido, para que ele seja esquecido, e isso faz alusão a outra coisa. Por mais que se fale e que se fale bastante, não é possível esquecer-se do ovo, ele sempre estará ali, ainda que não seja nomeado. Ele sempre irá surgir em cada fala, na enunciação de cada discurso. "Falai, falai, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras."⁷⁴ Assim relacionamos o ovo, este que nasce, que gera a vida com a realidade sexual do desejo, o enigma que é a sexualidade que escapa em cada fala, velado, escondido pela demanda, pelo que se *diz* querer. É o ovo assim como o desejo, aquele que resta da equação da necessidade subtraída da demanda⁷⁵. O desejo nos

⁷² "Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o 'ocorrido desde sempre'. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem mais determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos." BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 506.

⁷³ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁴ LISPECTOR, Clarice. "O ovo e a galinha" in *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 56.

⁷⁵ "O desejo não é, portanto, nem o apetite de satisfação, nem a demanda de amor, mas a própria diferença que resulta da subtração do primeiro à segunda, o próprio fenômeno de sua fenda." LACAN, Jacques. "A significação do falo" in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 698.

escapa, nos retorna alienado por ser inconsciente. Entretanto apontar este ovo, ou seja, apontar a realidade sexual é ir direto ao assunto, este que elaboramos aqui, ao cru da vida, à falta que nos constitui. E quando se faz isso, acaba-se com a literatura e o *mundo fica nu*, exposto, tão óbvio quanto um clichê, uma banalidade.

Ovo por enquanto será sempre revolucionário. – Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele Homem. Não tinham mentido: Ele era. Mas até hoje não nos recuperamos, uns após os outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser ‘o rosto’ morre; por ter esgotado o assunto. (...) Se disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu.⁷⁶

Isso significa que ir direto ao assunto é *a coisa*, e a coisa não admite conto ou romance. A *coisa* é. A coisa orgíaca⁷⁷ de *Onde estivestes de noite*. É um relatório do mistério, “um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado”⁷⁸. A grande ironia é justamente que um relatório seco nunca admitiria a coisa ser molhada do sexual, banhada por ele. A *coisa* é sexual: o que não deixa de ser, o que não para, seja na infância, seja na velhice. Trata-se aqui da anacronia do desejo e da sexualidade alegorizados através de Svegliá. Como a coisa, Svegliá é: aquele que não para de ser, que não dorme. Svegliá quer dizer *acorda*. “Acorda para o quê, meu deus? Para o tempo, para a hora, para o instante.”⁷⁹ E acrescento: para o desejo.

⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 51.

⁷⁷ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 44.

⁷⁸ *Idem* p. 60.

⁷⁹ *Idem* p. 57.

“Sveglia é o Objeto, é a Coisa com letra maiúscula.”⁸⁰ A coisa de Sveglia nos remete a *das Ding*, à Coisa. É o vazio central do desejo⁸¹, onde se organizam os significantes em torno desta Coisa que não é objeto, mas sim não-coisa, um vazio⁸². *Das Ding* é o objeto perdido, sempre procurado, nunca encontrado⁸³, mas que engendra a busca por algo que se supôs que teve, mas que na verdade nunca existiu. Não houve o objeto de carne⁸⁴ na vivência alucinada da satisfação em que se marcou o princípio do prazer, inscrevendo assim o vazio de *das Ding*, este fora-do-significado⁸⁵. O vazio de *das Ding* é o objeto perdido do desejo que evoca o movimento metonímico deste, movimento composto de satisfação e insatisfação que faz escorrer a cadeia. O vazio central é o que nos constitui, que dá forma ao humano a partir da sublimação ao contornar, ao preservar o vazio através da criação. É por uma falta, pelo vazio de *das Ding* que se constitui a sexualidade. A sexualidade se inscreve no sujeito pela via da falta⁸⁶.

⁸⁰ *Idem* p. 58.

⁸¹ “A questão de *das Ding* permanece, hoje, suspensa ao que existe de aberto, de faltoso, de hiante, no centro de nosso desejo”. LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 104.

⁸² “A Coisa não é nada, porém, literalmente não é - ela se distingue como ausente, alheia.” *Idem* p. 80.

⁸³ “Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas - evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo, ou esperando algo pior, mas esperando.” *Idem* p. 67.

⁸⁴ “O mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência, comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer e nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que era buscada, em nome do princípio do prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço.” *Idem* p. 68.

⁸⁵ *Idem* p. 70.

⁸⁶ LACAN, Jacques. “O sujeito e o Outro (I): a alienação” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 201.

A repetição de um significante nunca é à toa. Nos sons de Sveglia, escuto *ex-velha* onde se revela uma imagem dialética. A velha ressignificada não está morta. Seu desejo não se findou com a velhice, pois ele não tem tempo de maturação, nem de crescimento e declínio, constituindo-se como uma falta-em-ser, a falta central da condição humana. Esta velha vista por uma sociedade progressista como ex-pessoa, pós-humana, resto de gente, *revela-se* então viva através do desejo. Basta que ela acorde, que desperte de dentro para fora, para o desejo que pulsa, lateja, chegando a doer na sua satisfação insatisfeita, na sua incompletude. Por seu caráter indestrutível, o desejo se desloca numa cadeia metonímica, deslizando de objeto em objeto, num resto vazio, numa *falta-em-ser* que nunca se deixa apreender, um resto que não simboliza, que causa o desejo, objeto *a*⁸⁷.

Então, por um estalo, por um relampejo, se faz a mágica do Sveglia. “Você é todo magro, Sveglia. E nada lhe acontece. Mas é você que faz as coisas acontecerem. Me aconteça, Sveglia, me aconteça.(...) E dá-me de volta o desejo que é mola da vida animal.”⁸⁸ Esta mola mágica é um acontecimento, como nos propõe Michel Foucault ao pensar o acontecimento como aquilo que irrompe em sua singularidade histórica, onde uma cristalização de determinações complexas se coagulam. Há uma enunciação de um discurso através de uma série de acontecimentos, vistos a partir do interior, no qual uma rede de relações e de estratégias se armam formando uma constelação⁸⁹. O acontecimento traz uma ruptura e engendra a abertura à verdade. “A verdade aí não é aquilo que é, mas aquilo que se dá: acontecimento. Ela não é encontrada, mas sim suscitada: produção em vez de apofântica. Ela não se dá por

⁸⁷ “Direi que o objeto *a* não deve ser situado em coisa alguma que seja análoga à intencionalidade de uma noese. Na intencionalidade do desejo, que deve ser distinguida dele, esse objeto deve ser concebido como a causa do desejo. Para retomar minha metáfora de há pouco, o objeto (*a*) está atrás do desejo.” LACAN, Jacques. “A causa do desejo” in *Seminário, livro 10: A angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 115.

⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 58.

⁸⁹ REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005, p. 14.

mediação de instrumentos, mas sim provocada por rituais, atraída por meio de ardis, apanhada segundo ocasiões.”⁹⁰ Como na imagem dialética, em que o tempo se abre e faz ver o não saber, no acontecimento a verdade irrompe.

Similarmente a esta insurgência da verdade, penso o acontecimento como um despertar sexual no qual uma rede de revelações subjetivas surge da mesma forma que uma imagem dialética se revela e abre o não-saber. Portanto nos é propícia ao pensamento da imagem dialética a seguinte citação de Michel Foucault a respeito do acontecimento em *A microfísica do poder*, pois este muito se aproxima desta questão da imagem dialética enquanto um acontecimento.

No fundo da prática científica existe um discurso que diz: ‘nem tudo é verdadeiro; mas em todo lugar e a todo momento existe uma verdade a ser dita e a ser vista, uma verdade talvez adormecida, mas que no entanto está somente à espera de nosso olhar para aparecer, à espera de nossa mão para ser desvelada. A nós cabe achar a boa perspectiva, o ângulo correto, os instrumentos necessários, pois de qualquer maneira ela está presente aqui e em todo lugar’. Mas achamos também, e de forma tão profundamente arraigada na nossa civilização, esta ideia que repugna à ciência e à filosofia: que a verdade, como o relâmpago, não nos espera onde temos a paciência de emboscá-la e a habilidade de surpreendê-la, mas que tem instantes propícios, lugares privilegiados, não só para sair da sombra como para realmente se produzir. Se existe uma geografia da verdade, esta é a dos espaços onde reside, e não simplesmente a dos lugares onde nos colocamos para melhor observá-la. Sua cronologia é a das conjunções que lhe permitem se produzir como um

⁹⁰ FOUCAULT, Michel. “A casa dos loucos” in *A microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 114-115.

acontecimento, e não a dos momentos que devem ser aproveitados para percebê-la, como por entre duas nuvens.⁹¹

Ainda que saibamos que Foucault pensa o acontecimento tal qual uma rede em que discursos, relações de poder, práticas e estratégias se dão, noto que o acontecimento tem uma singularidade, é capaz de se chocar com o pormenor, com um saber a se dar, com uma verdade subjetiva a ser descoberta assim como esta que relampeja através da imagem dialética, abrindo o tempo e fazendo ver o que não era possível ser visto, mas que estava lá, adormecido, à espera de um esfregar de olhos. Esta ruptura que se abre no acontecimento é a ruptura da revolução da mesma forma como vemos o despertar pela imagem dialética enquanto uma possibilidade revolucionária.⁹²

Entre despertadores e despertares pela água: Sveglia com o relógio de *Avalovara*

Sveglia nos acontece num labirinto do Maracanã (*A procura de uma dignidade*), no anoitecer Jardim Botânico (*Amor*), no beijo de uma estátua (*Primeiro beijo*), na espera de um passeio (*O grande passeio*), no cavalo que transporta para a noite (*Seco estudo de cavalos*). É no confronto com a coisa, com o objeto, que Sveglia ressignifica o tempo, enquanto *tempo com tempos*: é um instante de despertar, carregado de *agoras* em sua potência revolucionária. O relógio de Julius Heckethorn na narrativa fragmentária de *Avalovara*⁹³, de Osman Lins, é o propulsor deste acontecimento assim como Sveglia. Ou seja, é a abertura e o despertar de uma imagem dialética.

A história do relógio de Julius nos coloca na singularidade do acontecimento, do instante de despertar ao ressignificar o tempo como *tempo com tempos*, saturado de *agoras* como nos propõe Benjamin. É um instante denso e fugaz no que há de imprevisível, abrindo a possibilidade de revolução, de despertar através do relógio que surge nos fragmentos de *Avalovara*. O relógio é tão desejado por Julius que faz dele a via de sua vida,

⁹¹ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 113.

⁹² REVEL, Judith. *Op. cit.*, p. 15.

⁹³ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

desde o momento em que esteve em contato/contágio com os mecanismos sonoros dos relógios ainda na infância⁹⁴ e “pode-se imaginar que os seus sonhos sejam atravessados por um contínuo bater de horas.”⁹⁵

Julius compreende, assim como em *O relatório da coisa*⁹⁶, que os relógios não são simplesmente mecanismos que dividem o tempo, mas que têm ligação íntima com o mundo e que vão além de sua utilidade⁹⁷, pois “opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros.”⁹⁸

A ordem rigorosamente inesperada no mundo⁹⁹ domina Julius Heckenthorn na construção de seu relógio, “numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será decisivo ou não.”¹⁰⁰ O tempo do *agora* marcha em calma, o relógio de J.H. se move para o acontecimento singular através das notas musicais tocadas no badalar das horas. A cada hora há uma nova composição, uma inesperada articulação de notas que se repetem sem se repetir da sonata em Fá Menor, de Scarlatti¹⁰¹. Há um radical soar entremeado de silêncios, de intervalos, de tempos. O que move Julius é um esquema rigoroso de como representar por meio dos sons a aleatoriedade da vida, o acontecimento singular que pode *vir a ser* a cada momento, a cada hora. “Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o

⁹⁴ *Idem* p. 278.

⁹⁵ *Idem* p. 244.

⁹⁶ “Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio. Não vou falar sobre relógios, mas sobre um determinado relógio.” LISPECTOR, Clarice. “O relatório da coisa” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 57.

⁹⁷ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 165-166.

⁹⁸ *Idem* p. 166.

⁹⁹ *Idem* p. 347.

¹⁰⁰ *Idem* p. 346.

¹⁰¹ *Idem* p. 345.

relógio de Julius Heckenroth, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso sobre o qual se assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir na obra, então, o princípio de imprevisto e de aleatório inerente à vida?”¹⁰²

A cada hora anunciada há uma composição singular de notas musicais “de tal modo que se percam (os sons) uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se – constituindo essa reunião um evento pleno de intenções.”¹⁰³ O mecanismo sonoro desse relógio é pensado por Julius nos pormenores. Para rearranjar, dispor e montar as notas singulares que ecoam no seu badalar, ele as relaciona através de conjuntos de notas e de intervalos de horas. “Funciona o aparelho de som como um *jogo de armar* e do qual só tivéssemos, de cada vez, certo número de peças, sempre variáveis. Estas, postas no seu lugar, deixam muitos vazios a serem preenchidos; mas quando temos as peças destinadas aqueles claros, então nos faltam outras.”¹⁰⁴

A partir disso, entendo que o relógio é construído por um método de montagem assim como o próprio romance tem esse princípio construtivo, da mesma forma que outras narrativas de Osman Lins também são montagens: é ela que faz ver nas narrativas de *Nove, novena* através das figuras geométricas que se intercalam e se repetem. A montagem nos faz ver tempos, nos faz pensar tempos, a sua fluidez, seu caráter indivisível ao invés da precisão cronológica. Fazer pensar os tempos se difere de uma ideia historicista, do tempo vazio e homogêneo, mas sim entendido como o tempo(s) no ritmo dos saltos, daquilo que irrompe a cada segundo. Ou seja, os fragmentos de *Avalovara* correspondem a saltos no tempo. É um salto dialético em direção à revolução, assim como nos propõe Benjamin em um de seus conceitos sobre a história¹⁰⁵. É no ritmo dos saltos que se vai ao

¹⁰² *Idem* p. 347.

¹⁰³ *Idem* p. 345. (Acréscimo meu)

¹⁰⁴ *Idem* p. 346.

¹⁰⁵ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer

passado e à possibilidade de futuro. Os saltos fazem ver o presente atravessado de passado, carregado de *agoras*, assim como a moda tem o faro o atual no que quer que apareça na roupagem do antigamente¹⁰⁶. É a capacidade de saltar entre os tempos que este relógio de Julius faz ver. Os saltos e os cortes nos levam ao despertar para o instante, para o agora através do mecanismo deste relógio singular. O salto é o ritmo da vida que pulsa e se agita: por saltos se movimentam os tempos e os corpos, a noite e o dia, o pulsar dos pulsos, daquilo que não sabemos e nos assalta.

O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contestasse, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge – é conquistado – com o relógio a saltos. A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranquilo voo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência de que temos de existir não é contínua, tomamos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua-se ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas,

que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.” BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229 e 230.

¹⁰⁶ Idem.

corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica.¹⁰⁷

O acontecer é singular tanto em Svegliá, no instante do despertar, na imagem dialética que se des/cobre ante aos olhos e aos ouvidos: *ex-velha*, assim como o é o relógio de Julius na singularidade de cada momento no toque de suas horas. Em cada instante que soam as horas deste relógio no ritmo dos saltos há a possibilidade de um eclipse, de um milagre por vir¹⁰⁸, não apenas na possibilidade do milagre que a sonata escolhida toque na íntegra. “Os eclipses, para ele (Julius), afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstâncias.”¹⁰⁹ Abrem-se possibilidades, arranjos, armam-se constelações do acontecimento a cada soar do relógio. Em cada composição, em cada montagem se ouve este milagre: o despertar para o instante, para o *agora* assim como Svegliá nos desperta a cada momento. “Nem sequer ocorre (a quem ocorreria?) que as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada, voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse. Julius, perdido no pó, ouvirá esse momento?”¹¹⁰

O despertar pela água: o menino-homem, a velha-Mocinha e a mulher-mar

No sentido benjaminiano, uma ponte é construída entre pontas temporais¹¹¹, de um tempo a outro, de um lugar a outro, pelas extremidades. Por pontas nas quais entrevemos as imagens dialéticas há passagens do jovem ao velho através das marcas da experiência, e ao contrário também se dá, do velho ao

¹⁰⁷ LINS, Osman. *Op. cit.*, p. 323 e 324

¹⁰⁸ *Idem* p. 345.

¹⁰⁹ *Idem* p. 345. (Acréscimo meu)

¹¹⁰ *Idem* p. 377.

¹¹¹ ANDRADE, Ana Luiza. “Os anéis de saturno” in *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 181.

jovem através do despertar sexual. Para que ocorram passagens na velha-mocinha de *O grande passeio*, no menino-homem de *O primeiro beijo* e do feminino na mulher de *As águas do mar*, a água aparece como o revelador de imagens dialéticas e produz um despertar singular nos personagens.

Assim como entendo a água enquanto revelador de imagens dialéticas, também considero um elemento imprescindível para esta análise as imagens literárias da água que Gaston Bachelard apresenta, pois é notório que ela tem lugar de destaque nessas narrativas tanto como um elemento propulsor do despertar quanto como uma imagem que encena o ser e seu vazio, pois a água “metamorfoseia incessantemente a substância do ser”¹¹².

Para que um devaneio fundamental constitua uma obra escrita, para que seja possível restituir ao pensamento a avenida dos sonhos¹¹³, é preciso que um elemento lhe dê a materialidade e sua poética específica. Com esta questão, o filósofo discorre sobre a importância da água em *A água e os sonhos* a partir das imagens desta que surgem na literatura: as águas escuras e sombrias do conto de Edgar Allan Poe; os mitos segundo os quais a urina de um gigante cria os rios e fertiliza a terra como Gargântua ao inundar os campos franceses nos seus passeios¹¹⁴; a morte de Ofélia pela água em *Hamlet*; as águas lodosas do Estige, rio infernal onde Caronte transportava as almas para o mundo das trevas nas lendas gregas; o devir hídrico que conduz à morte no pensamento de Heráclito¹¹⁵.

¹¹² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 6.

¹¹³ “Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (...) É sempre a mesma coisa: na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos.” *Idem* p. 4.

¹¹⁴ *Idem* p. 10.

¹¹⁵ *Idem* p. 59.

Portanto a 'imagem substancial da água' encena um destino: a transitoriedade da vida, a água morre a cada instante, desmorona, pois o ser votado à água está em vertigem. A água também substancializa o ser pela dispersão na medida em que ela dissolve, como é próprio a dissolução de cada elemento.¹¹⁶ Há na água um tipo de intimidade, diferente da profundidade de outros elementos, como o fogo e a pedra. É uma substância feminina que envolve, fluida, simbolizando as forças humanas escondidas.¹¹⁷ Pela água há um despertar de energia por sua substância fresca e sempre jovem, que acorda os centros nervosos e o homem para a vida da energia.¹¹⁸ A memória é um fundo feito de água dormente, que é uma tranquilidade, é uma massa de imobilidade que integra todas as coisas, o universo e o seu sonhador.¹¹⁹

Assim, tomando como ponto de partida a importância das imagens da água, parto para a análise dos contos em que este elemento encena o despertar. O conto *O primeiro beijo*, por exemplo, inicia com a cena de uma conversa entre dois namorados. A namorada procura saber de outra mulher que a antecedeu na vida dele, como se procurasse uma confissão do homem. "Está bem, acredito que sou sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?"¹²⁰ O rapaz responde que sim, que já havia beijado outra mulher. Ela pergunta pungida "Quem era ela?", mal sabendo que era exatamente isto que ela queria saber de seu namorado. Já sabia que não era a primeira mulher na vida dele. O embaraço do rapaz é tal que o *quem* se mistura com o *que* ele beijou: a estátua de uma mulher nua. E no constrangimento de mal saber como dizer, há algo mais do que um primeiro beijo: há uma descoberta, um despertar pela água que se faz no menino na sua passagem ao homem. Portanto, é

¹¹⁶ *Idem* p. 94.

¹¹⁷ *Idem* p. 6

¹¹⁸ *Idem* p. 153

¹¹⁹ ENCARNACIÓN ALVAREZ, Agripina. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina: EDUEL, 2008, p. 14.

¹²⁰ LISPECTOR, Clarice. "O primeiro beijo" in *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 157.

um real do corpo, um real do sexo¹²¹ que desperta na personagem.

O rapaz retoma suas lembranças de uma excursão escolar quando era menino. Em trânsito, em *passagem* está o menino em um ônibus que sobe a serra. No meio da algazarra dos amigos, sozinho em sua descontinuidade, estava ele a sentir uma sede violenta, sede de anos¹²². Tentava juntar saliva e engolir para conter sua sede, mas era impossível. “Uma sede enorme, maior do que ele próprio, que lhe tomava agora todo o corpo.”¹²³ A sede metaforiza a secura, o vazio de seu ser que se fazia presente pela ausência de água, pela tensão de insatisfação que a falta de água causava.

O ônibus então para em um chafariz e o menino é o primeiro a descer e a beber a água. Ao colar a boca no orifício e aplacar sua sede, a água não o preenche, mas na sua transitoriedade, ela revira o menino. A água jorra molhando um interior arenoso, esturricado e esquecido de seu corpo; revela e mantém o vazio de seu ser, próprio da dissolução aquosa que se esvai, que escorre pela areia sem ser segurada por ela. Os tempos se conjugam, o pré-histórico e o agora, e paralisam em tensão máxima quando o menino encosta sua boca na boca da estátua. A imagem dialética faz uma abertura. O tempo de latência se rompe e desperta algo que ainda não havia sido experimentado até então: a genitalidade. Quando para de beber, se choca com a estátua de uma mulher nua e conclui que ele a havia beijado. Assim como se desperta de dentro para fora, tal qual Sveglia ao dar o alarme¹²⁴, desperta-se também para o

¹²¹ Em um artigo sobre teoria da sexualidade infantil, Maria Elisa França Rocha fala que a criança, na sua imaturidade para a cópula, elabora fantasias para lidar com o real do sexo que ela se depara, ou seja, o mistério que o sexo se constitui para ela. FRANÇA ROCHA, Maria E. “Fantasias sexuais infantis, as crianças falam” in CONGRESSO NACIONAL DE PSICANÁLISE, 6., 2011, Fortaleza. Pós-graduação em psicologia, Universidade federal do Ceará. Disponível em <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/56.pdf>. Acesso em 4 ago. 2013.

¹²² LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 158.

¹²³ *Idem* p. 158.

¹²⁴ “Já ouvi o Sveglia, por telefone, dar o alarma. É como dentro da gente: a gente acorda-se de dentro para fora.” LISPECTOR, Clarice. “O

sexo: o menino estremece e sente que algo se iniciou dentro dele. “Perturbado, atônito, percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva.”¹²⁵ Sente um outro corpo em seu corpo a tomar lugar: a ereção do pênis.

O pênis como outro-corpo-no-corpo-do-homem nos convoca a pensar que o homem é o suplemento do pênis — e não o contrário, que o pênis é o suplemento no homem — a partir da equivalência simbólica da fase fálica na qual o desejo de um pênis, como um dos representantes do falo¹²⁶ na menina se desloca como desejo por um homem na mulher. “É pelo que ela não é que ela pretende ser desejada, ao mesmo tempo que amada. Mas ela encontra o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem sua demanda de amor é endereçada.”¹²⁷

O interesse por esta parte do corpo masculino a faz procurar um homem, o que coloca o homem numa equivalência com relação ao pênis, ou seja, de que o homem é um dos substitutos do pênis. “Podemos dizer qual é a consequência básica do desejo infantil de um pênis em mulheres nas quais as determinantes de uma neurose na vida posterior estão ausentes: transforma-se em

relatório da coisa” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 59.

¹²⁵ Idem p. 159.

¹²⁶ O pênis é um dos representantes do falo por seu caráter tipográfico, a marca que dele se imprime, por aparecer e desaparecer assim como no pênis há tumescência e detumescência. Portanto o jogo do falo enquanto um significante. É o falo um objeto imaginário, suposto, que se desloca metonimicamente nas suas equivalências simbólicas, já vistas por Freud, instauradas pelo complexo de castração, ou seja, da falta. “O falo é o significante privilegiado dessa marca, onde a parte do logos se conjuga com o advento do desejo. Pode-se dizer que esse significante foi escolhido como o mais saliente do que se pode captar no real da copulação sexual, e também como o que é o mais simbólico no sentido literal (tipográfico) desse termo, já que ele equivale aí à cópula (lógica). Também podemos dizer que, por sua turgidez, ele é a imagem do fluxo vital na medida em que ele se transmite na geração.” LACAN, Jacques. “A significação do falo” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 699.

¹²⁷ Idem p. 701.

desejo por um *homem*, o que torna, assim, o homem um suplemento do pênis.”¹²⁸

Na estátua que se transforma em mulher há o devir-mulher na coisa¹²⁹ como propõe Deleuze e Guattari. Era a mobilidade da mulher na imobilidade da estátua através de um sopro que se esvai tal qual a água que flui da boca da estátua, transformando-a em mulher nua pelo contato com a boca do menino. “A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra.”¹³⁰ É a vida que jorra para o menino, é a vida que anima a estátua. Da imobilidade da estátua à mobilidade do corpo feminino chegamos ao conto *As águas do mar*, no qual aparece a fluidez do feminino em relação à água. Há então um despertar na mulher através do banho de mar que se engendra pelo cheiro, pela maresia. “O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares.”¹³¹

O despertar de um sono secular, de anos, assim como a sede de anos do menino, é um despertar para o desconhecimento de si. Ao invés do “Conhece-te a ti mesmo” que o portal do oráculo grego inscreve, o despertar é o do desconhecimento de si ao adentrar o mar. Sempre nos fica algo que não nos é possível conhecer, apenas fica o saber do

¹²⁸ FREUD, Sigmund. “As transformações da pulsão exemplificadas no erotismo anal” in *Uma neurose infantil e outros trabalhos* Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 162.

¹²⁹ “Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação, ou de momentos de imitação, em alguns homossexuais masculinos; menos ainda a prodigiosa tentativa de transformação real em alguns travestis. Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: *nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade*, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997, p. 59

¹³⁰ LISPECTOR, *Op. cit.*, p. 159.

¹³¹ LISPECTOR, Clarice. “As águas do mar” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 89.

desconhecimento que é o inconsciente, não se revelando completamente. Há também o desconhecimento do que é ser mulher, algo que não é possível saber, apenas do que vem dos significantes do Outro, da cultura. Sobre o que é ser homem e do que é ser mulher pouco sabemos. “Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto, prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem.”¹³²

O mergulho no mar metaforiza a penetração masculina na mulher, onde o vazio de seu corpo, o vazio de seu órgão, recebe o mar. “A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido.”¹³³

Abre-se para o menino um não saber no corte gélido em que faz lampear uma imagem dialética. Desvela-se para ele uma questão através da água que jorra da boca da estátua como o sêmen que fecunda: “Mas não era de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador da vida.”¹³⁴ Não era mesmo. Era dele enquanto outro corpo de onde havia de sair o líquido que fecunda, que gera a vida. E assim relaciono o menino com a mulher de *As águas do mar*. É a água do mar, neste conto, uma metáfora para o líquido espesso que fecunda e que atua assim como a água que jorra da boca da estátua na qual o menino descobre um saber sexual. Se, por um lado, o menino chega ao saber sexual, por outro, o despertar da mulher que entra no mar é no sentido de ser a parte fecundada, banhada pela água por meio de goles da água do mar. “Com a concha das mãos cheias de água, bebe em goles grandes, bons. Era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.”¹³⁵ E assim, tomada pela água do mar nos mergulhos e nos goles, a mulher se transforma em uma estátua de sal.

Há um jogo de mobilidade e imobilidade entre a estátua e a mulher em ambos os textos, pois assim como a pedra chega a se

¹³² *Idem* p. 89.

¹³³ *Idem* p. 89.

¹³⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 159.

¹³⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 89.

movimentar nas estatuas femininas,¹³⁶ como observa Didi-Huberman em *Gestos de ar e pedra*, ao mesmo tempo a mulher se petrifica através do devir-coisa em *As águas do Mar*, da mesma forma que há o devir-mulher na coisa em *O Primeiro beijo*. “O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada. (...) Os cabelos ao sol, quase imediatamente já estão se endurecendo de sal.”¹³⁷

Através da água se engendram os devires do homem e da mulher. O confronto com a água cria o despertar e a verdade subjetiva de uma imagem dialética irrompe. “Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade.”¹³⁸ O menino se descobre homem do mesmo modo que a figura feminina se descobre mulher nos mergulhos e goles de água salgada. Se o homem é o que desperta no corpo do menino, é o feminino que desperta na mulher ao ser penetrada pela água.

As águas dormentes do despertar da memória: *ex-velha Mocinha*

A ponte de tempos, de passado e de presente, se presentifica no corpo da velha chamada Mocinha, de *O grande passeio*. Velho documento de sua vida, o vestido preto coagulava as marcas por onde passava, os lugares onde dormia, as migalhas de pão, a marca amarela do ovo que comera há semanas¹³⁹. A baba escorria da boca juntando esses vestígios. A baba da velha ressurge como lembrança do berço.¹⁴⁰ Estava só

¹³⁶ O autor mostra como o manto das estátuas de um mausoléu antigo se enchem de vento, parecendo voar. Pelo vento, as pedras se movimentam no gesto de ar que as estátuas de pedra encenam. É uma escultura de mármore que dança, que voa pela petrificação do movimento. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de Pierre. Corp, parole, souffle, image*. Paris: Minuit, 2005, p. 65-66.

¹³⁷ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 89.

¹³⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p.159.

¹³⁹ LISPECTOR, Clarice. “O grande passeio” in *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 29.

¹⁴⁰ *Idem* p. 29.

no mundo, todos haviam morrido¹⁴¹. Por ora deslocava-se de nenhum lugar a lugar nenhum, sempre arranjando onde dormir, na casa de um, na casa de outro. Tão apagada de suas luzes era Mocinha que seu corpo lhe pedia pouco, sua alma menos ainda. Davam-lhe pouca comida, já que era pequena e não precisava comer muito¹⁴². Para seu corpo amiudado e escuro, uma cama pequena e estreita era o necessário¹⁴³. Esquecida de si e de todos, sozinha no mundo, andava a velha a perambular sem rumo no Rio de Janeiro.

O passear sem rumo, que era sempre a resposta da velha quando lhe perguntavam o que fazia no Rio de Janeiro¹⁴⁴, se transforma no grande passeio irônico que Mocinha nem imaginava que poderia ser. A família da casa de Botafogo queria livrar-se dela como se livra de um móvel velho, mandando-lhe para a parte da família com a qual não se dava bem¹⁴⁵. Resolveram então dar um grande passeio com Mocinha até Petrópolis, mas era um descarte, que se disfarçava de passeio, deste resto que estava sempre a lembrar a família que estava ali. “E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpresos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: ‘olha!’”¹⁴⁶

A excitação de uma viagem, de um deslocamento, ainda que um passeio contraditório, a toca e desperta seu corpo adormecido, apagado. “No corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande e sem água.”¹⁴⁷

No escuro da noite, as ideias aclararam-se na velha e ela não conseguiu dormir¹⁴⁸. Os lampejos de suas lembranças brincavam de aparecer e desaparecer, piscar e se apagar como as pequenas luzes dos vagalumes nas noites mais escuras, pequenas luzes de desejo, assim como propõe Didi-

¹⁴¹ *Idem* p. 29.

¹⁴² *Idem* p. 29.

¹⁴³ *Idem* p. 30.

¹⁴⁴ *Idem* p. 30.

¹⁴⁵ *Idem* p. 31.

¹⁴⁶ *Idem* p. 30.

¹⁴⁷ *Idem* p. 31.

¹⁴⁸ *Idem* p. 31.

Huberman¹⁴⁹. Eram lembranças tão apagadas de si que ela pensara que nunca haviam de fato existido, como lembranças apagadas nas águas dormentes do fundo da memória de que nos fala Bachelard, que surgem e ressurgem, contendo os traços nos quais uma vida se inscreveu. E é justamente pelos traços que podemos ver que as lembranças de Mocinha são lembranças de trabalho de uma dona de casa que dedicou sua vida aos filhos e ao marido. Lembrava do marido vestido com camisa de mangas, mas onde estava o paletó que ele sempre usava?¹⁵⁰ A briga com a filha por uma xícara quebrada toma dimensão menor quando pensa que ela morrerá de parto¹⁵¹. O filho morto debaixo do bonde¹⁵². “Nunca fora mulher de ir passear sem antes pentear bem os cabelos.”¹⁵³ Descobre a cama dura onde dormia. “Que cama dura, disse bem alto no meio da noite.”¹⁵⁴ E então a fome vem à tona¹⁵⁵. O despertar da velha mocinha, despertar dos traços de memória é um despertar de *ex-velha*. “É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção.”¹⁵⁶

Uma questão perpassa o caminho para a morte que também se metaforiza no passeio. “Que fazia ela no carro? Como conhecera seu marido e onde? Como é que a mãe de Maria Rosa e Rafael, a própria mãe deles, estava no automóvel com aquela gente?”¹⁵⁷

À lembrança iluminada de quando era mulher jovem e havia os homens, uma sede atravessou sua garganta ao subir a estrada de Petrópolis. Não conseguia identificar os homens, mas a sua lembrança era de uma mulher jovem e se via alta, com

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

¹⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵¹ *Idem* p. 31.

¹⁵² *Idem* p. 31.

¹⁵³ *Idem* p. 32.

¹⁵⁴ *Idem* p. 32.

¹⁵⁵ *Idem* p. 32.

¹⁵⁶ *Idem* p. 32.

¹⁵⁷ *Idem* p. 34.

roupas claras e de cabelos compridos¹⁵⁸. Encontrando uma fonte, sorrateiramente bebeu da água que jorrava¹⁵⁹. A água ingerida embevece o interior da velha, que fica atenta às voltas da água no estômago “acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes.”¹⁶⁰ Eram, essas luzes, os últimos sinais de vida resistente¹⁶¹ que se esvaneciam aos poucos em Mocinha. Até que, transviada a sua via crucis de lembranças, de tempos e de espaços, encosta a cabeça no tronco da árvore e morre¹⁶². Finalmente ela descansa de seu grande passeio, de uma noite que se iluminou com as pequenas luzes dos vagalumes que resistem em se fazer ver mesmo com a imensa claridade.

O cavalo, o transporte para a noite

O cavalo alegórico de *Seco estudo de cavalos* nos aparece fragmentado, despedaçado, por partes e em lugares distintos, até que se transforma num cavalo selvagem, aventurando-se pela noite que chama. Se a noite é uma das imagens alegóricas da sexualidade, é o cavalo que leva para esta noite singular. Uma noite que se revela tal qual uma imagem dialética e, se ela chama, é preciso ouvi-la e aproximar-se do que revela. É por meio do cavalo que nos aproximamos da noite. Ele é o veículo, o transporte até ela.

Nos fragmentos de *Seco estudo de cavalos*, o cavalo é despedaçado e assim se desloca em formas e em lugares. É bem entendido então que se trata de uma alegoria que se monta e se desmonta. Da mesma forma como se monta em um cavalo selvagem que não se deixa dominar, a alegoria também não se deixa domar por um único sentido, mas sempre joga com a arbitrariedade de sua construção, veículo de outros significados e

¹⁵⁸ *Idem* p. 37.

¹⁵⁹ *Idem* p. 37.

¹⁶⁰ *Idem* p. 37.

¹⁶¹ Como as luzes dos vagalumes que resistem mesmo com a grande luz dos holofotes, dos estádios, da ditadura. Eles não deixam de existir ou estão em extinção, mas sim é a nossa capacidade de vê-los e de segui-los que diminui. As luzes que transpassaram o corpo da velha mocinha neste instante final são tal qual as luzes dos vagalumes. São a esperança política de que algo ainda pode ser feito, mesmo com toda a luz que parece ofuscá-los. DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, p. 46-59.

¹⁶² *Idem* p. 38.

sentidos.¹⁶³ A alegoria então se relaciona com o cavalo na medida em que ela é veículo de outras significações. O cavalo, como tempo e espaço, manipula o sentido através de sua própria forma, e o significado não é mais restrito àquela forma particular e nem o conteúdo.

Por um mesmo processo anacrônico e fragmentário similar a esta alegoria clariceana, o artista plástico argentino Luis F. Benedit coloca em cena o(s) cavalo(s) em sua exposição *Equinus equestres*.

É um cavalo despedaçado, visto de ângulos distintos, nos quais partes da anatomia do cavalo se fazem ver. É o cavalo visto por dentro. O desenho de sua musculatura e de seu esqueleto são recortados por vistas superiores, posteriores, laterais e frontais. Há desenhos laterais do cavalo que pontuam seus extremos enfermos, como metáfora de um país doente, em decadência. Os pontos enfermos do cavalo nos evocam a ideia de ruína, da enfermidade como decadência. Nesse processo fragmentário do cavalo, seus ossos desmontados e polidos estão *aptos para o desenho*¹⁶⁴. O resto de ossos é o último a desaparecer.¹⁶⁵ O que fica do cavalo é *um mar branco de ossos*

¹⁶³ “A alegoria consiste em uma rede infinita de significados e correlações em que tudo pode se transformar em uma representação de tudo, mas tudo dentro dos limites da linguagem e da expressão. Nesse sentido é possível falar de uma imanência alegórica. Aquilo que se representa através de e no signo alegórico, é, em primeira instância, algo que tem seu próprio contexto significante, mas que, em se tornando alegórico este perde seu próprio significado e *se transforma no veículo de outra coisa*. De fato, a alegoria emerge, por assim dizer, da lacuna que neste ponto se abre entre a forma e seu significado. As duas não são mais indissolivelmente ligadas; o significado não é mais restrito àquela forma particular, nem a forma restrita àquele conteúdo particular. O que aparece na alegoria, brevemente, é a infinidade de significado que se liga a cada representação.” SCHOLEM *apud* BUCK-MORSS, *Op. cit.*, p. 283. (Grifo meu)

¹⁶⁴ RIZZO, Patrícia. *Luis F. Benedit. Equinus Equestres*. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009, p. 13.

¹⁶⁵ Lembrando que em *Os ossos do mundo*, Flávio de Carvalho nos coloca os ossos como estes restos que sugerem ser os “resíduos ancestrais como condutores de verdade” em que o sujeito pode fazer comparações dialéticas numa coleção de ossos ao jogar a luz do

dos cavalos roubados pelos índios. Dos restos, criam-se as alegorias; com seus ossos montam-se móveis, cadeiras, mesas, quadros constelacionais.

É a passagem do animal de culto de um costume que se perde, mas que resiste através dos restos do cavalo em decadência, que chamam a atenção do artista para a cultura equestre¹⁶⁶. No entanto os usos e costumes do cavalo, ao tornar-se outro veículo, agora foram substituídos pelo culto do automóvel. Antes era o cavalo que estava em cena, com códigos e usos próprios; a união do animal com seu dono era tal que aquele que estava a pé era considerado a metade de um homem (ou seja, é a imagem de um centauro). O cavalo era o bem mais apreciado em que se podia carregar toda a fortuna, ele podia inclusive garantir a vitória ou a derrota em um duelo.

O cavalo é, portanto, uma forma de transporte que se deslocou no tempo: do cavalo ao automóvel. Ele se desloca no espaço: de um lugar a outro. O cavalo alegoriza o meio de transporte que, ao se colocar em cena, *encena* deslocamentos horizontais e verticais. Como deslocamento vertical, o animal é o transporte da possessão do culto vodu, como bem observa Alfred Métraux em *Le vaudou haïtien*. Não surpreende dentro deste quadro o fato daqueles que estão sob o estado de possessão serem chamados de cavalos. O espírito possui o corpo assim como se monta um cavalo. Na teatralidade do culto vodu, o corpo age no momento do transe como um cavalo selvagem ao ser domado pelo espírito que o encarna. “A relação entre o deus (loa) e o homem a quem ele tomou em possessão é comparável àquela de um cavaleiro e sua montaria.”¹⁶⁷

Assim como o cavalo é o intermediário no momento do transe, na possessão de um rito, ele é também o intermediário da noite em Clarice. Uma noite que baixa como uma divindade do candomblé, que chama, que é irresistível. Um dos fragmentos de *Seco estudo de cavalo*, “Estudo do cavalo demoníaco”, nos

passado capaz de iluminar o presente. CARVALHO, Flávio. “As ruínas do mundo” in *Os ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p.45.

¹⁶⁶ RIZZO, Patrícia. *Op. cit.*

¹⁶⁷ MÉTRAUX *apud* LOPES DE BARROS OLIVEIRA, Rodrigo. *Derrida com Makumba: o dom, o tabaco e a magia negra*. 2008. 172 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, p. 28.

coloca o chamado da noite que a personagem não resiste em ouvir a cada vez que anoitece. A noite a chama através do respirar do cavalo: “Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. É inútil tentar não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepiia. Finjo que durmo, mas no silêncio o ginete respira.”¹⁶⁸

Na noite há uma transformação da personagem em cavalo, que se dá assim como no culto vodu em que o corpo se transforma no animal por meio dos gestos, dos sons. Neste momento o sujeito é possuído e ele mesmo possui o espírito. “Na inveja do desejo meu rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. (...) Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada.”¹⁶⁹

É no mistério da noite que *aquilo* que é feito e não se sabe o quê, encontra-se com o cavalo, que é guia pela escuridão da noite. Fica um resto enigmático de uma noite reveladora, que intriga como se houvesse retornado da escuridão, proporcionando uma nova revelação, propulsora de um despertar por vir. “Me encontrarei sem saber como junto a um regato fresco, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo.”¹⁷⁰

A cabeça cansada é um resto intrigante de um cavalo alegórico que antecede a noite e seu chamado. Durante o dia já se pensa em atravessar a noite. É um chamado que não será possível recusar. “Rouba-me depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame.”¹⁷¹

Esta frase termina o texto em fragmentos de *Seco estudo de cavalos*, o qual antecede o título *Onde estivestes de noite*. E assim nos coloca parte do enigma do que vem a ser esta noite singular. A noite de *Onde estivestes de noite* é a revelação de uma imagem dialética, e o que se revela por esta imagem dialética aparece por um instante, explode. Ao fazê-lo, mostra

¹⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. “Seco estudo de cavalos” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 41.

¹⁶⁹ *Idem* p. 39-40.

¹⁷⁰ *Idem* 41.

¹⁷¹ *Idem* p. 42.

por muito pouco tempo o material do que é feita¹⁷², e logo após se apaga, se perde, voltando a velar. Num choque de tempos, a imagem dialética se faz ver em um *relampejo*¹⁷³ e este choque provoca uma luz, um flash luminoso que possibilita ver a historicidade das coisas¹⁷⁴: o sujeito e a sua efemeridade sem essência e esvaziada do ser, o desejo enquanto uma falta-em-ser.

A noite revela uma imagem dialética do inconsciente

“A noite era uma possibilidade excepcional”¹⁷⁵ abre o conto *Onde estivestes de noite*. Com essa citação se abre também a possibilidade de pensar a noite singular da narrativa enquanto a revelação da imagem dialética, enquanto uma imagem que se *revela* pelo contraste e pela tensão do claro e do escuro, na passagem de um ao outro, de imagens que estão em potência como num negativo fotográfico e que depois aparecem como imagens positivas, indo do preto ao branco, revelando-se enquanto clichês. Este revelar da imagem é “assim como uma pessoa vai aos poucos se habituando ao escuro e aos poucos enxergando.”¹⁷⁶

Após o primeiro contato com a noite que a citação anterior suscita ao trazer o escuro no qual se revela a imagem que aos poucos se dá a ver, analiso agora a revelação da imagem dialética no conto.

A imagem aparece e desaparece, revela-se na noite e volta a velar no dia da mesma forma como o inconsciente também se revela fazendo-se ver, fazendo-se escutar ao abrir e

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagem-malícia” in *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 149.

¹⁷³ Nos diz Benjamin que a imagem dialética é um *lampejo*. E, ao usarmos a palavra *relampejo*, evocamos aquilo que pode surgir mais de uma vez assim como as imagens dialéticas podem surgir de um texto. “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.” BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 499.

¹⁷⁴ *Idem* p. 151.

¹⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. “Onde estivestes de noite” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 43.

¹⁷⁶ *Idem* p. 43.

se fechar por um efeito de linguagem, aparecendo e esvanecendo. Portanto se a noite singular de *Onde estivestes de noite* for considerada como a revelação de uma imagem dialética que se dá tal qual uma revelação do inconsciente, é possível dizer que o inconsciente também se revela como uma imagem dialética¹⁷⁷.

Para a articulação do inconsciente com a revelação da imagem vem de encontro a menção de que o inconsciente, antes de se revelar a Freud, estava no *in-preto*¹⁷⁸ como diz Lacan, no escuro exatamente como num negativo fotográfico: já estava lá em potência e então se revelou a Freud,¹⁷⁹ que nomeou sua descoberta, constituindo assim a experiência da psicanálise, ou seja, a experiência freudiana do inconsciente, uma clivagem da subjetividade, uma separação entre o inconsciente e o

¹⁷⁷ Ao relacionarmos a revelação da imagem dialética com a revelação do inconsciente através da noite, isso radicalmente se difere da ideia de inconsciente como um caos noturno, tumultuado e ilógico. O inconsciente tem uma ordem, uma lógica ao ser estruturado como uma linguagem. Relacionamos o inconsciente com a noite de *Onde estivestes de noite*, na qual algo se revela e depois torna a velar, a se fechar assim como numa imagem dialética. "O inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite." LACAN, Jacques. "O inconsciente freudiano e o nosso" in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 31.

¹⁷⁸ "Dizer que o inconsciente *não é* para Freud o que assim se denomina em outros lugares pouco acrescentaria, se não ouvíssemos o que queremos dizer: que o inconsciente de antes de Freud *não é*, pura e simplesmente. Isso porque não denomina nada que valha mais como objeto, ou mereça que lhe confirmamos mais existência, do que aquilo que definiríamos situando-o no *in-preto*. O inconsciente antes de Freud não é nada de mais consistente do que esse *in-preto*, ou seja, o conjunto daquilo que se ordenaria nos diversos sentidos da palavra 'preto', recusando o atributo (ou a virtude) do pretume (físico ou moral)." LACAN, Jacques. "A posição do inconsciente" in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 844.

¹⁷⁹ "Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente." LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 513.

consciente, dando primazia à determinação radical do inconsciente, colocando que o Eu enquanto consciência objetiva já não é mais o senhor em sua própria casa.

Da mesma forma que a imagem dialética se revela ao aparecer e desaparecer com seus lampejos, abrindo o tempo e fazendo ver o não-saber, irrompendo a sua verdade fugaz e subjetiva, o inconsciente se revela por um lapso, um ato-falho, um sonho. Ou seja, um efeito de linguagem é o seu modo de abertura.¹⁸⁰ E, logo em seguida, se fecha novamente, constituindo assim uma pulsação temporal¹⁸¹ de abrir e fechar, de aparecer e desaparecer, de surgir e esvanecer. O fechamento do inconsciente tem a estrutura temporal do *a posteriori*: só depois é que poderemos saber da verdade subjetiva que surgiu por um instante, que escapuliu da fenda significante. Isso que surge por um momento é algo que tropeça, que se estatela¹⁸² do inconsciente, querendo se realizar.

Assim como não há inconsciente que se revele por inteiro, sempre restando algo mais a revelar, gerando a cada vez o não saber, o desconhecimento¹⁸³ que se coloca por efeitos de fala, a

¹⁸⁰ “O abre-te sésamo do inconsciente é ter um efeito de fala, ser estrutura de linguagem.” “A posição do inconsciente” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 852.

¹⁸¹ “Não cessei de acentuar em minhas exposições anteriores a *função de algum modo pulsativa do inconsciente*, a necessidade de *desvanecimento* que lhe parece ser de algum modo inerente - *tudo que, por um instante, aparece em sua fenda*, parecendo ser destinado, por uma espécie de preempção, a se cicatrizar, como o próprio Freud empregou a metáfora, *a escapulir, a desaparecer*.” LACAN, Jacques. “Da rede dos significantes” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 49. (Grifos meus)

¹⁸² “No sonho, no ato falho, no chiste - o que é que chama atenção primeiro? É o modo de tropeço pelo qual eles aparecem. Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela(...) Ali, alguma coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade.” LACAN, Jacques. “O inconsciente freudiano e o nosso” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 32.

¹⁸³ “O desconhecimento tem um compromisso com a verdade, isto é, com o conhecimento, e é constituído a partir deste último. A própria situação analítica, ao engajar o sujeito na procura de uma verdade

imagem dialética também brinca de aparecer e desaparecer, lampejar e relampejar, abrindo o tempo para o não-saber, podendo revelar outras imagens que iluminem o pensamento, formando novas constelações.

Esta noite, portanto, alegoriza as características do inconsciente. Uma noite de subida à montanha do *Ele-Ela*, do *Ela-Ele*. Neste ser, há a mistura andrógina dos dois sexos sem distinção, é uma justaposição de opostos. A luz que irradiava do Ele-Ela os atraía¹⁸⁴. *Ele-Ela*, *Ela-Ele*: devir mulher no homem, devir homem na mulher. É uma sexualidade em latência, é a junção do ativo e do passivo no sexo, da atividade e da passividade da pulsão, os quais são os representantes da sexualidade no inconsciente.¹⁸⁵

O Ele-ela só deixava mostrar o rosto de andrógina. E dele se irradiava tal cego esplendor de doido que os outros fruíam da própria loucura. Ela era o vaticínio e a dissolução e já nascera tatuada. O ar todo cheirava a fatal jasmim e era tão forte que alguns vomitavam as próprias entranhas. A lua estava plena no céu. Quinze mil adolescentes esperavam pela espécie de homem e de mulher que iriam ser.¹⁸⁶

Assim como na noite não era possível saber do tempo, o inconsciente também não possui um tempo cronológico e linear. A passagem do tempo não altera a característica dos pensamentos, onde a pré-história do sujeito se conserva, seus

escondida do desejo, constitui esse sujeito como sujeito do desconhecimento.” GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. “O inconsciente” in *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 172.

¹⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁵ “A pulsão, como representante da sexualidade no inconsciente, nunca é senão pulsão parcial. É nisto que está a carência essencial, isto é, daquilo que pudesse representar no sujeito o modo, em seu ser, do que nele é macho ou fêmea.” LACAN, Jacques. “A posição do inconsciente” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 863.

¹⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 51.

traços de memória não são alterados¹⁸⁷. “Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável.”¹⁸⁸ Na noite a realidade era outra: uma realidade psíquica, portanto, inconsciente, em que se manifestava seu caráter sexual, ou seja, a realidade dos desejos proibidos, impossíveis, insatisfeitos e desconhecidos que fundam o inconsciente¹⁸⁹. “Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros e na hora selvagem haverá um eclipse do sol.”¹⁹⁰ Se tratava de uma realidade inconsciente que, seja pela fantasia ou pela realidade, tinha valor de ato, no qual se realiza um desejo que independe de palavras ou atos, assim como nos sonhos e em cada formação do inconsciente, quando o conto nos coloca esta relação entre ato e intenção numa de suas frases justapostas a outras, como esta de Goethe: “Não há crime que não tenhamos cometido em pensamento.”¹⁹¹ Os impulsos contraditórios passam pelas mentes e corpos, sem se conflitar, sem pedir coerência nos caminhantes da montanha: ao mesmo tempo que desejavam o amor de Ele-Ela, sentiam raiva, ódio bruto da alma tal qual no inconsciente em que as moções pulsionais podem associar-se umas às outras, fazendo formação de compromisso, sem eliminarem¹⁹² por serem incompatíveis em suas metas. “Eles não matavam uns aos outros mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado no corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam. O ódio era um vômito que os livrara de vômito maior, o vômito da alma.”¹⁹³

A noite do conto em questão parece ter uma linguagem cifrada. Evoca uma sucessão de imagens, condensando-as pela justaposição e deslocando-as pelos cortes que as fazem surgir uma após a outra como uma cadeia significativa que faz o

¹⁸⁷ FREUD, Sigmund. FREUD, Sigmund, “O inconsciente” in *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 128.

¹⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁹ LACAN, Jacques. “A sexualidade nos desfiles do significante” in *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 152.

¹⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.* p. 47.

¹⁹¹ *Idem* p. 46.

¹⁹² FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹³ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 47.

inconsciente expressar-se pela condensação e pelo deslocamento.

Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. *Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a 'coisa' era! A coisa orgíaca. Os que subiam estavam à beira da verdade*¹⁹⁴. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência - a viagem fora do tempo. Um cão dava gargalhadas no escuro. 'Tenho medo', disse a criança. 'Medo de quê?', perguntava a mãe. 'De meu cão.' 'Mas você não tem cão.' 'Tenho sim.'¹⁹⁵

Assim, trata-se de *uma noite que se cifra e decifra pela revelação da imagem* assim como o inconsciente cifra seus conteúdos por metáforas e metonímias, atravessando o recalque e revelando-se por brechas, aberturas numa fala, num sonho, num ato falho ou num lapso, numa imagem transformada que amedronta assim como vemos acontecer com a personagem Psiu. Pois não é pelo simples fato de uma ideia ter sido recalcada que ela cessa de existir. De várias maneiras este conteúdo, que pede para se realizar, transforma-se pelos processos primários do inconsciente, atravessa a barreira da censura e procura se satisfazer.¹⁹⁶ Mesmo recalcado, a moção

¹⁹⁴ O grifo em itálico feito nesta citação abre uma fresta para o mundo a nu, cruelmente exposto, sem intermediação, chegando à banalidade, à efemeridade que se vê através do escuro da noite dialética de *Onde estivestes de noite*. A noite se revela estando 'à beira da verdade'. Aqui se condensa uma ideia, que virá logo a seguir, sobre a revelação da noite e do clichê.

¹⁹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁶ "Sabemos, além disso que a supressão do desenvolvimento do afeto é o verdadeiro objetivo da repressão, e que o trabalho desta permanece inconcluso se esse objetivo não é alcançado. Em todos os casos em que a repressão consegue inibir o desenvolvimento do afeto, chamamos de "inconscientes" os afetos que reinstauramos ao corrigir o trabalho da repressão. Assim, não se pode negar a coerência desse modo de falar; mas existe, em relação à ideia inconsciente, a importante diferença que esta, após a repressão continua existindo como formação real no

pulsional continua capaz de se movimentar no inconsciente, fazendo formações de compromisso com outras ideias recalçadas¹⁹⁷.

Assim ouvimos a história de Psiu que o *Ele-Ela*, esta sexualidade em latência, conta nas mentes daqueles que a encontram na montanha. Psiu era uma mulher ruiva e daltônica que não quis ouvir o chamado da noite. O seu nome é tenso, é um nome vermelho que traz em si a ambiguidade do chamado e do calar-se no resíduo sonoro *Psiu*: a proibição de um nome vermelho que lembra o sinal de trânsito e o chamamento da noite na possibilidade de atravessamento transgressivo que ela oferece¹⁹⁸. Pela ambiguidade de seu nome, que condensa a proibição e a transgressão, o significante *Psiu* coloca um conflito entre o desejo e o contra-desejo, a satisfação de uma moção pulsional e o desprazer que esse desejo gera. É um querer e um não querer; o desejo e a culpa que o sucede.

A noite chama para o acontecimento Svegilia e para o despertar, mas *Psiu* se recusa a ouvir e a adentrá-la. Para que a imagem se revele é preciso ouvir o chamado da noite assim como o ouvimos através do respirar do cavalo em *Seco estudo de cavalos*. Aquele que não escuta o chamado da noite, aquele que não busca a claridade da noite através dos lampejos que ela revela “acontecia(e) que na cegueira da luz do dia a pessoa

Inconsciente.” FREUD, Sigmund. “A repressão” in *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 116.

¹⁹⁷ “Os pensamentos mutuamente contraditórios não fazem qualquer tentativa de anular uns aos outros, mas subsistem lado a lado. Combinam-se frequentemente para formar condensações, como se não houvesse nenhuma contradição entre eles, ou chegam a formações de compromisso que nossos pensamentos conscientes nunca tolerariam, mas que são amiúde admitidos em nossas ações.” FREUD, Sigmund. “A psicologia dos processos oníricos” in *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Jayme Salomão. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 623.

¹⁹⁸ ANDRADE, Ana Luiza. “Saturno devorador da modernidade” in *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro, Vol. V, no. 4, 1998, p. 157.

vive(ia) na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vive(ia) sem anestesia o terror de estar vivo.”¹⁹⁹

Deste modo, Psiu sofre aterrorizada dentro de sua própria casa. O olhar do retrato a persegue. Ouve as roupas a se mexer dentro do armário e sente medo do contato frio com a lagartixa quando acendesse a luz. Os ratos mordiscam seus pés e tem medo de sair da cama, de sair de casa, do perigo que lhe podia ocorrer, pois sempre aconteciam coisas horríveis a quem, como ela, morava sozinha. Algo terrível podia acontecer se ouvisse o chamado da noite, daquilo que de mais profundo nela pedia para ter vida, para se manifestar, de seu próprio desejo reprimido a manifestar-se na forma de terror²⁰⁰, transformado. “Sua vida era uma constante subtração de si mesma. Tudo isso porque não atendeu ao chamado da sirene.”²⁰¹ De ouvir o chamado da *sirene*, passamos à *sirena*, que nos remete à *sereia* e chegamos assim ao canto irresistível para os homens que aparece no relato de Homero, *Ulisses*. Um canto inumano que Ulisses apenas resistiu porque tapou seus ouvidos.²⁰² Um esforço similar que parece fazer *Psiu* para não ouvir o chamado da noite. Em compensação, para Psiu só resta o terror e a cruz vermelha pendurada no seu quarto, símbolo do cristianismo e da interdição.

Neste terror, é como se a noite lhe dissesse: “Se não puder dobrar os deuses de cima, agitarei o submundo.”²⁰³ Não ouvir ao

¹⁹⁹ LISPECTOR, *op. cit.*, p. 48.

²⁰⁰ “Ela (a moção pulsional) *prolifera como que no escuro*, e acha formas de manifestações extremas, que, ao serem traduzidas e exibidas para o neurótico, não só lhe parecem inevitavelmente estranhas, mas também o assustam com a imagem de uma extraordinária e perigosa força pulsional.” FREUD, Sigmund, “A repressão” in *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 87. (Grifo meu)

²⁰¹ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 50.

²⁰² Não esquecer que em *Um aprendizado ou o Livro dos Prazeres*, Lori é a dona-de-casa que tem o nome de Loreley, a sereia. LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

²⁰³ É o que a epígrafe de *A interpretação dos sonhos* faz soar: “Flectere si nequeo superos, acheronta movebo” in FREUD, Sigmund. *A*

chamado da noite, negar seu acesso, é tentar subtrair aquilo que continua a se mover, a se agitar. Isso se transforma em um terror, em uma fantasia que amedronta. Assim não se ouve o chamado do desejo recalcado que tenta atravessar a claridade ofuscante da consciência, ainda que esteja sempre presente em cada ato, em cada enunciação do discurso.

Portanto a noite de *Onde estivestes de noite* é tal qual um negativo fotográfico em que suas imagens estão no escuro, invertidas, um modo de *vir a ser* reveladas. A indicação desta noite enquanto “um negativo” se faz ver na seguinte citação: “As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso *leite preto* esguichava.”²⁰⁴ Ora, a imagem do leite está invertida. O leite é branco, mas aí aparece como preto assim como em um negativo fotográfico; as relações se invertem, o branco é o preto e o preto é o branco. Da mesma forma que a noite do conto está em negativo, os pensamentos inconscientes também seguem esta lógica. Eles também são vistos em negativo: estão ali, latentes, não aparecem diretamente, mas não deixam de estar presentes, se movimentando para, num caráter linguageiro, virem à luz, se revelarem da mesma forma que uma imagem dialética se faz ler.

Assim nossa imagem dialética da noite se apresenta. Se consideramos essa noite como um negativo fotográfico, ela está para ser revelada, para vir à luz por um instante, trazendo à tona os clichês em que se convertem os personagens assim como o inconsciente que também está para se revelar tal qual a imagem dialética. Desta forma chegamos ao início da revelação da noite quando eles não sabiam o que pensar, mas o Ele-Ela pensava dentro deles e aos poucos passavam a sentir.

Quando o Ela-ele parava um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles. Um arauto mudo de

interpretação dos sonhos (1900). Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 15. A parte mais importante do sonho, o desejo que é rejeitado pelas instâncias psíquicas superiores, o desejo recalcado do sonho, se agita no inconsciente para se fazer ouvir. Os esforços das moções pulsionais recalçadas, que ainda que suprimidas do consciente, continuam capazes de funcionamento no psíquico.

²⁰⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 48-49. (Grifo meu)

clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a 'se sentir', a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!²⁰⁵

Eis a revelação de *Onde estivestes de noite*. A descoberta da noite é chegar à efemeridade, à banalidade, à revelação do próprio clichê que são os personagens, os lugares-comuns que se ocupam na busca de algo tão maior que eles mesmos, mas que não passa de um clichê, de um personagem que se reproduz, que é consumido numa sociedade de massa. Pouco importa o desejo mais profundo de cada um, o que se revela na noite é a dimensão do clichê, da imagem qualquer, da banalidade apresentada nos personagens, relampejando verdades efêmeras, a banalidade do sujeito, o seu *ser-nada*²⁰⁶. É uma verdade subjetiva, banal, simples, tão efêmera quanto o sujeito que revela pelo clichê: é chegar ao seu ser, ao vazio de sentido que corresponde ao *núcleo do ser que consiste em desejar*²⁰⁷ por ter esta falta sempre aberta, sempre incompleta,

²⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 45.

²⁰⁶ “Pois, o sujeito é um significante para outro significante. E o significante, em suma, não quer dizer nada. “Com o sujeito, portanto, não se fala. Isso fala dele, e é aí que ele se apreende, e tão mais forçosamente quanto, antes de – pelo simples fato de isso se dirigir a ele – *desaparecer como sujeito sob o significante que se transforma, ele não é absolutamente nada*. Mas esse nada se sustenta pelo advento, produzido agora pelo apelo, feito no Outro, ao segundo significante.” LACAN, Jacques. “A posição do inconsciente” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 849.

²⁰⁷ “Os conteúdos do inconsciente não nos fornecem, em sua enganosa ambiguidade decepcionante, nenhuma realidade mais consistente no sujeito do que o imediato; é da verdade que eles extraem sua virtude, e dentro da dimensão do ser: *Kern unseres Wesen*, termos que são de Freud.” LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 522. Essa expressão, *Kern unsere Wesen*, é usada por Freud n’A *Interpretação dos sonhos*. “O núcleo de nosso ser, que consiste em moções de desejos inconscientes, permanece inacessível à compreensão e à inibição pelo pré-consciente.” FREUD, Sigmund. “A psicologia dos processos oníricos” in

numa ânsia de que já não importa qual é o desejo, mas que o *desejo é desejo de desejo*, uma estrutura, uma falta-em-ser. O vazio é o ser do sujeito do inconsciente. Eis o lugar da banalidade, do vazio que se revela pelo clichê. Então a revelação da imagem da noite também é uma revelação do inconsciente como uma imagem dialética, quando revela por um instante a banalidade, o vazio através de um clichê.

“Sou Jesus, sou judeu”²⁰⁸, engrandecia-se o judeu pobre. “Sou solitário”, descobre o masturbador por não confiar em mulher²⁰⁹. “A palavra mais difícil é *gregotins*”, pensou o estudante chato²¹⁰. O milionário não era dono nem do próximo segundo de sua vida, poderia morrer a qualquer momento, mas queria ter o poder de fazer mover os objetos com suas ordens²¹¹. A escritora gorda descobre que sua vida é um romance falido²¹². A jornalista cafona quer escrever a reportagem da vida crua, *O exorcista*²¹³. Nada mais clichê do que querer escrever *O exorcista*, um best-seller em que os efeitos sonoros e sinestésicos arrebatam o espectador de uma cultura de massa. Jubileu ouviu no seu rádio de pilha “O pensador livre”, de Strauss. Sabia que já tinha ouvido esta música, mas não lembrava²¹⁴. A música de sua vida existia em seu pensamento. Porém apenas em seu pensamento, assim como para o personagem de Pestana no conto *O homem célebre*²¹⁵, de Machado de Assis. Este personagem só sabia escrever polcas, se irritava com o próprio sucesso de massa que tinha quando todos tocavam suas músicas. Sonhava e tentava escrever uma grande obra assim como Mozart, mas sempre repetindo o que já sabia. Ao tentar escrever uma grande obra musical, digna de um retrato na parede, já era um clichê,

A interpretação dos sonhos. Vol. V. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 629.

²⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 45.

²⁰⁹ *Idem* p. 49.

²¹⁰ *Idem* p. 51.

²¹¹ *Idem* p. 49.

²¹² *Idem* p. 49.

²¹³ *Idem* p. 49.

²¹⁴ *Idem* p. 51.

²¹⁵ MACHADO DE ASSIS. “O homem célebre” in *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 497-504.

querendo ser *cult*. Até o momento que se rende ao seu clichê de massa. “Pra que lutar? Vou com as polcas. Viva a polca.”²¹⁶

O revelar e o apagar dos clichês, as edições do dia e da noite

Vemos as possibilidades de passagens na noite que se revela em *Onde estivestes de noite* e também em outros personagens de Clarice que atravessam a noite. Na radicalidade das passagens, há as contradições em conflito com o desejo recalcado que busca se manifestar e de um peso que sobre ele recai, constituindo assim uma via que se desvia ao mesmo tempo em que se atravessa. É a via crucis do desejo numa imagem em flash, um relampejo no agora e no choque do reconhecimento que sacode o sujeito adormecido de seus desejos inconscientes para o seu despertar. Do pesado recalque sexual à leveza da aceitação valorativa da vida simples, uma passagem do homem encadernado ao homem sem identidade alguma, abandonando na imundice a pesada máscara egoica que nega a falta em *Desespero e desenlace às três da tarde*; da austera secretária protestante à uivante prostituta em *Miss Algrave*; da descoberta de um desejo encoberto, recalcado, que agita a mulher virgem a fim de salvar sua vida do assalto e da morte no túnel escuro em *A língua do P*.

Aliás, esta mesma língua também é cifrada na medida em que é usada pelos homens para falar de sexo no presente conto, cifrando por entre *Ps* que iriam currar a mulher e, se ela resistisse, podiam roubar e matá-la. É, ao mesmo tempo, uma brincadeira infantil, a língua do p com a qual as crianças escondem o que estão dizendo dos adultos. Então, para que os homens não a matem na escuridão do próximo túnel, Cidinha se transveste de prostituta. “Se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda.”²¹⁷ Com trejeitos sensuais e escandalosos, pinta os lábios, encurta as roupas, se oferece, justo ela que, virgem ainda, *mal-sabia-que-sabia* de suas potencialidades femininas. Porém, no travestir-se acaba

²¹⁶ *Idem* p. 504.

²¹⁷ LISPECTOR, Clarice. “A língua do p” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 69.

chegando ao desejo do qual havia se protegido numa punição pela culpa, pela condenação de sua descoberta. Já não bastava estar presa, pois foi retirada do trem ao ser identificada como um prostituta, o que a salva do túnel e dos homens, mas não de si mesma e de sua condenação superegoica por este desejo. “O que a preocupava era o seguinte: quando os dois homens haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. *Epeu sopou upumapa puputapa*. Era o que descobrira. Cabisbaixa.”²¹⁸ Traduzindo: eu sou uma puta.

Assim como se faz a revelação da imagem dialética em *Onde estivestes de noite*, de uma imagem em negativo que revela um clichê, também os dois personagens de *Desespero e desenlace às três da tarde* e de *Miss Algrave* passam pelo processo de revelação, do negativo ao positivo da imagem. Assim, ambos saem de um clichê para revelarem outro clichê, uma inversão em relação ao negativo e ao positivo da imagem, fazendo, desta forma, duas edições de ambos da noite para o dia. Uma nova versão do clichê, separadas entre edição do dia e da noite, já foi comentado como um dos sentidos da palavra clichê e utilizo-a aqui para a análise destes personagens.

Assim parece Miss Algrave em negativo, na sua primeira edição no dia, como um clichê que podemos escutar de seu nome. Um jogo com a homofonia dos significantes pela condensação e pelo corte possibilita escutar *Miss Algrave*, *missalgrave*, *missal grave*. A rejeição ao sexual é o livro das orações de Miss Algrave. Uma rejeição cerimonial do sexual em tudo onde ele perpassa, desde o corpo, passando pelo comer, pelas crianças, pelo beijo. Ou seja, toda a descrição que se segue não passa de um clichê, um excesso, um lugar-comum da imagem da negação do sexual.

Miss Algrave se orgulhava de seu corpo por nunca ter sido tocada²¹⁹. Era uma mulher bonita, cheia de corpo, com pele branca como porcelana, cabelos e cílios ruivos²²⁰. Rejeitava tanto o seu corpo e qualquer contato com ele que, ao tomar banho, não tirava a calcinha nem o sutiã²²¹. Tinha vergonha dos casais

²¹⁸ *Idem* p. 70.

²¹⁹ LISPECTOR, Clarice. “Miss Algrave” in *A via crucis do corpo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 14.

²²⁰ *Idem* p. 14.

²²¹ *Idem* p. 14.

que se beijavam e se acariciavam sem vergonha no *Hyde Park*²²². Não suportava a ideia de que seus pais não tiveram o pudor de concebê-la²²³. Negava-se ao prazer de comer carne, mas quando se permitia comer camarão era tão bom que até parecia pecado²²⁴. Tinha vontade de vomitar ao ver as prostitutas esperando os homens nas esquinas²²⁵. A estátua de Eros exposta era uma indecência²²⁶. Achava as crianças bestiais, os animais imorais e não tinha televisão em casa para não ver as imoralidades que passavam na tela²²⁷. Escrevia cartas de protesto aos costumes da cidade de Londres por esta falta de vergonha que pairava no ar²²⁸.

Entretanto era duro viver só. Miss Algrave era a pessoa mais solitária que conhecia. “Até Miss Cabot (a velha) tinha um gato.”²²⁹ E no meio de tanto repúdio à sua própria sexualidade, tinha algo que latejava nela na sua solidão, o ‘embora’. “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora.”²³⁰ *Em boa hora* abre-se um buraco em Miss Algrave. Algo ali em latência, um tanto que adormecido, um tanto que se fazendo ver, se fazendo ouvir, de que algo estava ali a apontar para esta solidão, para esta negação extremada da sexualidade, algo que não se reconhece, mas que por pontas inquietantes procura se fazer ouvir. O lampejo da falta se fazia ver neste incômodo, neste *bem, embora*²³¹.

Um ser de saturno, branco e pequeno veio para amá-la, fantasiava ela na noite singular da revelação de uma imagem dialética.

²²² *Idem* p. 15.

²²³ *Idem* p. 16.

²²⁴ *Idem* p. 14.

²²⁵ *Idem* p. 13.

²²⁶ *Idem* p. 13.

²²⁷ *Idem* p. 16.

²²⁸ *Idem* p. 14.

²²⁹ *Idem* p. 15.

²³⁰ *Idem* p. 15.

²³¹ Há uma contradição enigmática neste caráter histórico: se há uma renúncia excessiva ao sexual como contrapartida de um recalçamento intensificado, há uma pulsão sexual desmedida, uma necessidade sexual tão radical quanto o recalçamento.

Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo. Falou bem alto: — Quem é? E a resposta veio em forma de vento: — Eu sou um eu. — Quem é você?, perguntou trêmula. — Vim de Saturno para amar você. — Mas eu não estou vendo ninguém! gritou. — O que importa é que você está me sentindo. E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico. — Como é que você se chama? perguntou com medo. — Pouco importa. — Mas quero chamar seu nome! — Chame-me de Ixtlan.²³²

Na solidão, seu corpo se revela. Descobre o corpo pela masturbação, descobre o prazer pela sua fantasia com Ixtlan que a toca por um *frisson* eletrônico. Assim, podemos pensar Ixtlan como uma metáfora tal qual a viagem metafórica no romance de Castaneda. Ixtlan²³³ era o lugar que sempre se procura, mas que nunca se acha. Assim, relaciono Ixtlan com o movimento da pulsão. Em cada procura fica mais distante o objeto suposto e assim se renova o circuito pulsional ao circundar o vazio que causa o desejo. Desta forma se faz o movimento da pulsão ao se deslocar continuamente, contornando o objeto a.²³⁴ É assim que escuto o conselho de Ixtlan a Miss Algrave.

Perguntou-lhe: quando é que você volta? Ixtlan respondeu: — Na próxima lua cheia. — Mas eu não posso esperar tanto! — É o jeito, disse ele até friamente. — Vou ficar esperando bebê? — Não. — Mas vou morrer de saudade de você! como é que eu faço? — Use-se.²³⁵

Para que a viagem continue, para continuar a procura, para que Ixtlan fosse o próximo lugar a se chegar, o próximo homem a se encontrar, é preciso lançar-se nesta viagem que se faz no próprio viajar pulsional e não no lugar de chegada, uma

²³² LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 16 e 17.

²³³ CASTANEDA, Carlos. *Viagem à Ixtlan*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1972.

²³⁴ LACAN, Jacques. “A desmontagem da pulsão” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 166.

²³⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 17 e 18.

viagem no desconhecimento de si de um *fazer-se* do pulsional. É o que se faz presente neste *use-se*.

Assim como em *Miss Algrave*, outra edição do dia dá-se a ver em J.B., de *Desespero e desenlace às três da tarde*²³⁶, no excesso da dignidade e da arrogância em não precisar de ninguém, achando-se superior aos outros, ostentando-se como um lorde sem dinheiro²³⁷, um lugar-comum da superioridade. O dinheiro é a quantificação da libido, o investimento libidinal nas coisas. Sua rejeição ao sexual aparece primeiramente no dinheiro que ele supõe não lhe fazer falta, assim como o sexo e a comida. “Era homem frugal de sexo e de comida”²³⁸. Nas iniciais de seu nome faz surgir uma máscara que também é um resto: J.B. Ao escrever a fonética destes significantes chegamos à *Jo ta be/Jo tá bem*, era o que tentava parecer. Era o que tentava se enganar. Sem o sexual, J.B. está bem, quando é a falta que lhe coloca um problema, uma questão em sua vida. Tinha tão sóbria vida que mal ligava para sua mulher. “Ninguém lhe valia. Seu corpo pedia pouco, sua alma menos ainda.”²³⁹

Uma noite clara no escuro de um sol ardente se fazia igualmente em um ônibus lotado. J.B. tomou uma condução em pleno sol escaldante das três da tarde. Sua mansidão era falsa, tinha algo de tenso como elástico esticado²⁴⁰, pronto a se romper num mal estar. O elástico por demais esticado é uma imagem dialética que, em sua tensão, revela a proximidade do despertar, de um choque, de algo prestes a romper com o mal estar que sentia o personagem e que já não podia mais suportar: trata-se do peso de seu próprio clichê, que é tal a ponto de lhe provocar ânsias de vômito.

O ônibus estava lotado, as pessoas encostadas umas nas outras. J.B. em contato íntimo, em choque com a mulher seiúda. Não havia para onde não olhar. Se tentava desviar, seu olhar caía nos lábios lubrificandos de um jovem. Então sobreveio o mal

²³⁶ LISPECTOR, Clarice. “Desespero e desenlace às três da tarde” in *Travessia: revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina, n. 36, p. 82-85, jan.-jun. 1998.

²³⁷ *Idem* p. 82.

²³⁸ *Idem* p. 82.

²³⁹ *Idem* p. 82.

²⁴⁰ *Idem* p. 83.

estar. Naquele contato, naquela tensão de corpos colados uns nos outros, no choque dos corpos, algo se agita: os lampejos saturados da tensão de uma imagem dialética no lento processo de seu despertar. Suas entranhas se viram pelo avesso. Ele tem vontade de vomitar nos seios brancos e fartos da mulher, mas segura ao máximo o “jorro maldito”²⁴¹. O *mal dito* estava escondido na adequação encadernada de J.B., que fazia de um tudo para escapar de sua boca incontida naquele momento, naquele ônibus, na *tensão/tesão* de corpos colados uns nos outros.

Seu despertar começa na noite clara de sol às três da tarde. Desce do ônibus e o primeiro lugar que encontra é um boteco barato. Num banheiro imundo, despeja sua imundice: dobra o corpo e vomita. Quando se livra daquilo que tanto prendia dentro de si, descobre que seus documentos caíram. Os documentos do mundo no imundo, na sujeira, na imundice do esgoto, dos líquidos urinários e das massas fecais. Era a sua identidade encadernada. A moralidade, o repúdio ao corpo, o asco pelas pessoas, o esquivar-se do contato íntimo; a arrogância e a prepotência vão para a sarjeta. “Estava sem atestado de vida. Ele de repente não era. Simplesmente, sem documentos, não podia mais provar que existia.”²⁴² Esta vida de antes que de repente já não era mais, assim como fez G.H. em *A paixão segundo G.H.*, ao tocar na abjeção, na imundice do lado de fora para voltar ao mundo, passando de dentro para fora como disserta Vanessa Daniele de Moraes sobre o conto e sua relação com a abjeção: “É no ‘tirar o de-dentro’ que o homem então se sentirá livre, que ele paradoxalmente entra no mundo: *in mundo*.”²⁴³

A manhã que surge para os caminhanes da montanha também o faz para Miss Algrave e J.B. Entretanto a revelação de seus clichês enquanto imagem da negação do sexual, da falta, passa a ser um clichê invertido. Da mesma forma que o negativo se inverte no positivo da imagem, Miss Algrave e J.B. invertem seus clichês, do negativo ao positivo, mantendo assim um lugar-

²⁴¹ *Idem* p. 84.

²⁴² *Idem* p. 84.

²⁴³ MORAES, Vanessa Daniele. *Passagens abjetas*. 2011. 144 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, p. 45.

comum, um excesso, as marcas bem definidas, porém opostas. Aí aparece outro clichê no extremo oposto. Se, na primeira edição, o clichê dos personagens é a negação do sexual, em sua segunda edição, após o atravessamento pela noite, é a sua aceitação.

Miss Algrave acorda e quer tomar café quente e forte²⁴⁴. Não foi à missa, era mulher realizada²⁴⁵. No almoço, comeu carne sangrenta com purê de batatas²⁴⁶. Foi ao parque, sentou-se na grama e deixou o sol entrar por entre as pernas²⁴⁷.

“Ser mulher é soberbo. Só quem é mulher sabia.”²⁴⁸ Descobriu o seu valor, o valor do sexo, justo ela que sempre pagara por tudo e sempre fora infeliz²⁴⁹. Na sua espera por Ixtlan, faz como as mulheres do *Picadilly Circle*: leva um homem cabeludo para casa²⁵⁰. Abandona a datilografia. Torna-se prostituta pelo sexo e pelo dinheiro. “Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Podia beber vinho italiano todos os dias.”²⁵¹ Solta os cabelos e compra um vestido vermelho e decotado com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara.²⁵² “Ela era um uivo.”²⁵³

J.B. chega em casa e se refestela em cerveja e pão com salsicha. O comer então aparece matizado no erótico para os dois personagens com toda a sua insaciedade. A vida bem que podia ser leve, já não tinha aquele peso de sua coroa nobre, não tinha o peso excessivo sob aquilo que conota o sexual. Naquela noite, quis sua mulher e dormiu nu feito um menino, feito homem liberto.

Há edições diferentes, clichês invertidos como um negativo fotográfico que se fazem ver em Miss Algrave e J.B. contrastando assim com os personagens de *Onde estivestes de*

²⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 18.

²⁴⁵ *Idem* p. 18.

²⁴⁶ *Idem* p. 18.

²⁴⁷ *Idem* p. 19.

²⁴⁸ *Idem* p. 19.

²⁴⁹ *Idem* p. 19.

²⁵⁰ *Idem* p. 20.

²⁵¹ *Idem* p. 20.

²⁵² *Idem* p. 20.

²⁵³ *Idem* p. 20.

noite. A primeira edição de Miss Algrave e J.B. é a que passa a imagem de negação do sexual e de tudo que o conota. Já o primeiro clichê dos personagens de *Onde estivestes de noite* mostra o atravessamento da noite, com seus conteúdos cifrados e decifrados, tocando nos pontos em que aparecem a falta, o desejo, a verdade efêmera de cada um, o vazio do ser.

Entretanto os clichês que se revelam também se apagam. É o que se passa com os personagens de *Onde estivestes de noite*. Eles atravessam a noite, chegam à revelação de seus clichês, de sua banalidade, do vazio sem essência de seu ser e acordam como se nada houvesse acontecido. A revelação da noite não chega ao dia. “Enfim, o ar clareia. E o dia de sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário.”²⁵⁴

A noite revela, o dia vela e nos resta esta manhã com os cheiros de *Ele-ela* se desfazendo no ar, da revelação efêmera que a noite traz e que se apaga no dia assim como uma revelação do inconsciente que por um momento se abriu, e logo em seguida se fechou, e que não foi possível escutar o que se revelou. A manhã de domingo vem, e todos vão à missa do padre da moda, fazendo o sinal da cruz. Estão anestesiados à luz do dia, dormindo acordados. “Estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo.”²⁵⁵

O masturbador só confia no seu cão, seu único amigo²⁵⁶. A jornalista vai escrever reportagem sobre o misticismo e vai ser melhor que *O exorcista*²⁵⁷. A escritora falida não vai ao mar por ser gorda e escreve sua tristeza em seu diário, o seu romance²⁵⁸. O judeu pobre bebe água na bica da pensão barata²⁵⁹. Jubileu acorda feito pão chocho²⁶⁰, o que sempre fora na vida. Se um dia se lembrasse da música de Strauss seria feliz.

E a narradora também é um clichê. Ela não quer saber que a noite revela, ela quer esquecer como todo mundo. “Onde

²⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 54.

²⁵⁵ *Idem* p. 47.

²⁵⁶ *Idem* p. 55.

²⁵⁷ *Idem* p. 54.

²⁵⁸ *Idem* p. 53.

²⁵⁹ *Idem* p. 53.

²⁶⁰ *Idem* p. 52.

estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta.”²⁶¹

²⁶¹ *Idem* p. 56.

CAPÍTULO 2

O CORPO-RESTO, O CORPO-CANIBAL

Os corpos-restos entre trens, labirintos e jardins

Os corpos-restos que identifico nas velhas dos contos clariceanos *A partida do trem*, *A procura de uma dignidade*, *Mas vai chover*, *Ruído de passos* e *As manigaças de Dona Frozina* são atravessados pela concepção barroca da história e, conseqüentemente, pela forma da ruína. Trata-se de um corpo-resto, uma ruína na decadência no final de um ciclo. Com a proximidade da morte, o corpo é fragmentado pela passagem do tempo e pelas suas partes que fenecem. Se para Benjamin a história não se dirige ao progresso, como sustenta o capitalismo, mas à decadência e ao declínio, ela também possibilita mudança, de potencial criativo e revolucionário, de um tempo saturado de agoras, de um passado que nos lança um apelo no presente: um apelo à salvação. A justaposição de ideias contraditórias que está no cerne do conceito de história se abre como imagem dialética²⁶², assim como a imagem de *ex-velha* se revela nos corpos-restos clariceanos: se de um lado há a presença infinita da morte através da velhice no corpo em ruínas que o leva para o fim, de outro, há algo neste corpo-resto que propõe uma questão, um paradoxo às velhas: como pode o corpo velho, enrugado, um resto, um resíduo do humano ainda sobreviver, ainda latejar o *aquilo*, a *coisa*? Estes são os termos que os personagens nos colocam. Portanto seguramente articulo que o que lateja no corpo fragmentado pela velhice é a *falta-em-ser* que não tem temporalidade linear e cronológica, que não acaba com a chegada da velhice, pois é a falta constituinte do ser falante e também a violência, o excesso da transgressão que movimenta a sexualidade que se revela em *ex-velha*. Entrar em conjunção com esta falta, dar-se conta da condição paradoxal que as move, a violência transgressora que as agita, é um despertar de *ex-velha*. É a passagem para essa imagem dialética que elaboro aqui a partir dos corpos-restos.

²⁶² BUCK-MORSS, Susan, p. 96-97.

A alegoria do corpo-resto: uma imagem da morte

A junção particular de natureza e história que faz o barroco relaciona-se com a alegoria e com o pensamento benjaminiano. Ainda que a relação com a natureza seja incipiente perto do desenvolvimento do conceito de história no pensamento de Benjamin, como nos alerta Georg Otte²⁶³, a natureza histórica barroca que aponta para a morte, para a decadência, não deixou de estar presente na modernidade na forma da ruína, nos restos, nos escombros de uma vida que não aponta para o progresso, mas para o declínio, para a mortificação do mundo das coisas, para aquilo que já não é novidade na repetição do novo-e-sempre-o-mesmo da mercadoria. Na modernidade, os deuses são vistos como antiquados, os lugares de culto se transformaram em decadentes.²⁶⁴

Assim como a morte é a estrutura pela qual a alegoria se organiza, — como foi sublinhado por Sergio Paulo Rouanet em sua apresentação da *Origem do drama barroco alemão* — a morte é também o conteúdo da alegoria. É por meio dela que se faz a concepção barroca da história. A morte é o destino irreversível daquele que vive, a efemeridade da vida, que não progride ao eterno, mas à decadência e à deterioração. “A concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Ela é a verdade última, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura. Ora, a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte.”²⁶⁵

No mundo barroco, várias imagens funcionavam como alegorias da morte e assim chegavam à questão da ruína. Se é pela ruína que se criam alegorias através de seu caráter fragmentário e destituído de um sentido usual, esta também faz parte deste imagético ao metaforizar a história natural, a morte. Através de um corpo velho, uma alegoria da passagem do tempo — este que tudo destrói — se faz ver. Assim, o sofrido, malgrado, se mostra através de um rosto, ou melhor, de uma caveira,

²⁶³ OTTE, Georg. “Natureza e história em Walter Benjamin” in *Revista Literatura e Autoritarismo*. Vol. 5, nov. 2010. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php. Acesso em 6 ago. 2013.

²⁶⁴ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 200-201

²⁶⁵ ROUANET, Sergio Paulo. *Op. cit.*, p. 38.

expondo de modo expressivo e enigmático a existência humana em geral, daquele que caiu sob o golpe do sexo. Ao ser sexuado, o sujeito não se reproduz sem morrer. É por ser sexuado, então, que o sujeito morre²⁶⁶. A caveira também alegoriza o espírito humano petrificado, como lembra Buck-Morss,²⁶⁷ ela alegoriza uma natureza em decadência, na passagem do corpo ao cadáver, do cadáver ao esqueleto e do esqueleto ao pó. Entretanto um dia houve um rosto na caveira, e é justamente nessa ideia que encontramos a importância da caveira e da ruína para o barroco: são fragmentos mortos do que restou da vida depois que a história-natureza executou seu destino, transformando o mundo num campo de ruínas, de restos²⁶⁸. Tanto a caveira quanto a ruína são marcas da decadência, da história vista como um declínio inevitável.

A palavra 'história' está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A *fisionomia alegórica da história natural*, que o drama trágico coloca em cena, *está realmente presente sob forma da ruína*. (...) Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes com o progredir de um inevitável declínio.²⁶⁹

Dos fragmentos que são as ruínas, outra questão do corpo-resto se coloca: a fragmentação. Sobre ela, Benjamin se

²⁶⁶ Neste ponto, podemos articular uma relação entre sexo e morte. Ao se reproduzir, o sujeito, ser sexuado, não se mantém sempre vivo, como é o caso das reproduções assexuadas. Pelo fato de ser sexuado, o sujeito cai sob o golpe da morte. Ou seja, como diria Bataille, é um ser descontínuo que tem consciência de sua finitude. "A falta real é o que o vivo perde, de sua parte de vivo, ao se reproduzir pela via sexuada. Esta é a falta real, porque ela se reporta a algo de real que é o que o vivo, por ser sujeito ao sexo, caiu sob o golpe da morte individual." LACAN, Jacques. "O sujeito e o Outro (I): a alienação" in *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.201.

²⁶⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 202.

²⁶⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. *Op. cit.*, p. 39.

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 192.

interroga ao pensar as cenas de martírio que constituíam os dramas barrocos. Ele considera que o corpo inteiro não poderia ser visto como uma alegoria, mas que pelos estilhaços, pelo despedaçamento é que o corpo humano daria a sua escritura, pois alegorias se criam através de fragmentos, de ruínas. O martírio, ao desmembrar o corpo, produz fragmentos dele que são utilizados numa significação alegórica.

O corpo humano inteiro não pode integrar um ícone simbólico, mas uma parte do corpo pode ser apropriada à constituição desse ícone. (...) O corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação fixa e escritural?²⁷⁰

Seguindo o esteio da fragmentação barroca do corpo no século XIX, temos que ela se fazia presente na sensibilidade dos artistas. Havia então uma dispersão do corpo, já não mais idealizado. Há, inclusive, alusão à fragmentação e à deterioração deste nos poemas de Cruz e Sousa. O poeta faz um esquartejamento em seus poemas ao intitular os conjuntos de versos por partes do corpo: “Olhos”, “Boca”, “Pés”, “Mãos”, “Cabelos”, “Seios”. Depois, segue exclusivamente os fragmentos da boca que come, que cospe, que grita, que ruge em *Canção Negra*. Em seguida, chega à deterioração do corpo nos versos de *A ironia dos vermes*²⁷¹ onde independente da beleza ou da feiura daquele que morre, na hora da morte não haverá escolha: os vermes irão comer a carne, rasgá-la sem dó nem piedade como a carne de qualquer um.²⁷²

Assim culmina no século XX a questão da fragmentação do corpo em toda a sua violência, como nos coloca Eliane Robert de Moraes em *O corpo Impossível*. Com a experiência moderna fragmentária e com a visão desintegradora das duas grandes guerras mundiais, a mentalidade moderna se concentrava em

²⁷⁰ *Idem* p. 240.

²⁷¹ CRUZ E SOUSA, João de. “A ironia dos vermes” in *Poesia Completa*. Organização de Zahidé Muzart. Florianópolis:FCC/FBB, 1995.

²⁷² “Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,
Imaginária e cândida Princesa:
És igual a uma simples camponesa
Nos apodrecimentos da Matéria!”

pontos de passagem, em estados de suspensão que correspondiam à visão de um mundo em pedaços, um amontoado de ruínas, como nos diz Benjamin, nos quais a Europa havia se transformado.

Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, soa imagens que encerram ao mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu a imediata fragmentação do corpo humano.²⁷³

Se antes o corpo era tomado como uma unidade do homem, formando o todo, a sua integralidade, com a destruição da guerra e as experiências da fragmentação modernas, o corpo passa a ser o primeiro a ser atacado pela sensibilidade fragmentária e dispersiva dos artistas modernistas. Bataille e os surrealistas o fizeram por meio da decomposição das figuras femininas que aparecem em Salvador Dali, e pelos jogos da escrita automática surrealista, nos quais a mão que escreve não está ligada ao corpo, à mente, à racionalização²⁷⁴. Como resultado, o homem despedaçado, no qual a cabeça desce ao centro do corpo, coincide com o acéfalo batailleano. “Para que as artes modernas levassem a termo seu próprio projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, sua matéria, oferecê-lo também em ‘pedaços’.”²⁷⁵

O corpo-resto é um trem em direções contrárias

A forma arruinada e fragmentada é como encontramos o corpo na velhice: um corpo-resto no declínio da vida, na proximidade da morte. É um corpo que fenece, que já não é mais o mesmo da juventude, que já não corresponde aos mesmos estímulos de outrora: o rosto enrugado, os pés que se arrastam ao invés de caminhar, a respiração que oscila devagar, sonora. A

²⁷³ MORAES, Eliane Robert. “O corpo fragmentado” in *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 59.

²⁷⁴ *Idem* p. 55.

²⁷⁵ *Idem* p. 60.

fragmentação do corpo-resto se faz ver nas descrições por partes, como aparece na velha de *A partida do trem*, exibindo a decadência através da ruína de seu corpo. Era a forma perdida de um rosto que já desfez seu formato e encontra-se quase desfigurado: em meio a rugas que a disfarçavam, o formato do nariz se perdia²⁷⁶. Um rosto que outrora tivera lábios cheios e sensíveis, mas que agora em cada sorriso mostrava os sulcos secos, partidos dos lábios cobertos de talco²⁷⁷.

A fragmentação do rosto, dos lábios como sulcos secos e do nariz perdido entre as rugas, a velha passa a ser um objeto abandonado. As sensações que lhe acometem são descritas pelo viés do ridículo, de um olhar que vê a velhice com crueldade, comum ao espanto do novo-e-sempre-o-mesmo da modernidade, novo que vê o velho como algo descartável, que já não presta mais, defasado. E seria bem próprio de uma angústia da juventude pensar que um dia vai ocupar este lugar de resto, de ruína do corpo; que o corpo envelhece e se aproxima do objetivo da vida, a morte.

Ainda queria dizer qualquer coisa e já preparava um gesto social de cabeça, cheio de graça prévia. Ângela perguntava se ela saberia se exprimir. Ela pareceu pensar, pensar e achar com ternura um pensamento já todo feito onde mal e mal podia aconchegar seu sentimento. Disse com cuidado e sabedoria de ancião, como se precisasse tomar esse ar para falar como velha: a juventude. A juventude amável.²⁷⁸

Dona Maria Rita passa de um corpo-resto a um objeto abandonado: todos já estavam habituados a ela como à visão de um móvel velho²⁷⁹, ou mesmo de um embrulho passado de mão em mão²⁸⁰: a filha *public relations* lhe deu um beijo seco, a deixou na estação e foi embora antes do trem partir. Foi descartada pela filha da mesma forma que Mocinha é deixada de

²⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. "A partida do trem" in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco: 1998, p. 19.

²⁷⁷ *Idem* p. 20.

²⁷⁸ *Idem* p. 23.

²⁷⁹ *Idem* p. 25.

²⁸⁰ *Idem* p. 21.

lado num descarte que se disfarça de passeio em *O grande passeio*. Dona Maria Rita percebeu que depois de velha só a viam de relance: começava a desaparecer²⁸¹. Falava consigo mesma, já que ninguém lhe dirigia a palavra. Seus pensamentos eram “mergulhos no nada”²⁸². O corpo-resto de Dona Maria Rita estava sentado em frente a Ângela Pralini, a voz sem voz de *Um sopro de vida (Pulsações)*.

Ângela se encanta com a velha, com seu estado de ruína. Era Ângela, aquela do livro dos objetos, dos objetos arruinados. O autor se cala neste texto para que Ângela possa falar. Mas do que ela fala? Sobre sua interioridade de discurso, sua subjetividade? Ângela conta uma história de amor, de sofrimento? De amor, só se for pela coisa, pelos objetos. Ângela anjo, nem homem nem mulher, nem humano nem bicho: Ângela-coisa. “Anjo não nasce nem morre. Anjo é um estado de espírito.”²⁸³ Quem sabe Ângela fosse o *Angelus Novus*, como a imagem que Walter Benjamin faz do anjo da história.²⁸⁴ Na sua leitura, o anjo vê na cadeia de acontecimentos uma catástrofe. Ele deseja acordar os mortos e juntar as ruínas, mas o vento o impede de fechar as asas: é a tempestade do progresso que vê a história como uma sucessão cronológica, progresso que produz objetos em massa, que os consome através do uso, da função dos objetos. Será Ângela o *Angelus Novus* que trará a boa nova do mundo dos objetos, que os recolherá dos destroços do progresso através do olhar, que vê a coisa na coisa e não apenas pela sua utilidade? Ora, o livro de Ângela é o livro das coisas, ou seja, das ruínas, dos restos.

Entre a velha e Ângela se faz uma imagem dialética. É o encontro do *agora* com o *outro*. É o encontro de passado e futuro. Neste encontro, há passagens, há tensões entre juventude e velhice pelo medo da morte que ronda as reflexões das duas. Entre Ângela e a velha, entre o passado e o futuro, entre o corpo jovem e o corpo-resto, há o caráter singular da

²⁸¹ *Idem* p. 24.

²⁸² *Idem* p. 31.

²⁸³ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 24.

²⁸⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

imagem dialética que conjuga os tempos. A ruína é a imagem do desejo do passado que aparece sob forma de escombro no presente. Com os escombros é que se pode construir o futuro, o que ainda pode ser, mas não é,²⁸⁵ como nos remete Buck-Morss. Assim, Dona Maria Rita e Ângela são trens em direções contrárias de seus pensamentos, de seus deslocamentos. São direções divergentes que colidem em uma imagem dialética, na tensão do passado e do futuro que ambas coagulam.

A velha tinha o passado e tentava recorrer a ele, remontando sua imagem de mãe. Seu destino com aquele trem era chegar à casa do filho bonachão, quente e carinhoso que lhe chamava de ‘mãezinha’²⁸⁶. Era um corpo-resto: a ruína de seu corpo e de seu rosto. Neles se inscreviam as marcas do tempo, da experiência, onde os restos da vida se amontoavam, como nos lembra Georg Otte.²⁸⁷ Entretanto, ao mesmo tempo, “a velha já era o futuro”²⁸⁸: na sua velhice se fazia ver a passagem do tempo, o futuro a que todo corpo chega, ou seja, ao lugar de ruína. Com ressentimento, um dos seus pensamentos era: “Eu não pude parar o tempo, pensou Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo. Falhei. Estou velha. E fingiu ler o jornal só para se dar uma compostura.”²⁸⁹

Em Ângela se fazia um futuro que ainda poderia ser antes do arruinamento do corpo, antes da morte. “Queria morrer só aos noventa anos, no meio de um ato de vida, sem sentir. O fantasma da loucura nos ronda. Que é que você está fazendo? Estou esperando o futuro.”²⁹⁰ Ou seja, esperando a morte.

Ângela era uma fugida. Estava naquele trem indo para a fazenda dos tios. Estava era escapando de um relacionamento morno com um intelectual, Eduardo. Ele a fazia ter olhos para dentro²⁹¹, para o raciocínio, para o pensamento. Ela queria olhar para fora, para a natureza. “Existem passarinhos, Eduardo!

²⁸⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 256.

²⁸⁶ *Idem* p. 33.

²⁸⁷ “O corpo do indivíduo é a barragem em que os restos da vida se amontoam; como última instância natural na modernidade, ele resiste ao tempo cultural e seus efeitos de dispersão.” OTTE, Georg. *Op. cit.*

²⁸⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 28.

²⁸⁹ *Idem* p. 33.

²⁹⁰ *Idem* p. 33.

²⁹¹ *Idem* p. 24.

Existem nuvens, Eduardo! Existe um mundo de cavalos e cavalas e vacas, Eduardo, e eu quando era menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Estou fugindo de meu suicídio. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer.”²⁹²

Observando a velha que “cheirava a água de rosas murchas e maceradas, era o seu perfume de idoso e mofado. Ter um ritmo respiratório, pensou Ângela da velha, era a coisa mais bela que ficara desde que dona Maria Rita nascera. Era a vida.”

²⁹³, Ângela tinha um monólogo interior de suas expectativas com relação a Eduardo. Como ele se sentiria quando descobrisse que ela havia partido? Quem cuidaria de Ulisses, o cão? Agora, ela poderia ler sem medo as edições de *Reader's Digest*, e planejava fazer o curso de filosofia conforme o amante queria. “Estudarei filosofia perto do rio, pelo amor que tenho por você.”²⁹⁴

Já a velha, que já era o futuro e “estava alheia à estratégia geral do mundo e a sua própria era parca. Perdera os objetivos de alcance maior.”²⁹⁵, não pensava em nada, não sabia o que fazer. Lia um jornal velho, de três dias atrás²⁹⁶. Olhava o relógio não para ver as horas, já que a passagem do tempo era ela mesma, mas para ver as grossas placas de ouro que haviam nele²⁹⁷. A viagem para ela era longa. Pensava que ninguém queria falar consigo, nem a jovem em sua frente, e então fazia diálogos ela mesma. “Está fazendo alguma coisa? Estou sim: estou sendo triste. Não se incomoda de ficar sozinha? Não, eu penso.”²⁹⁸ Às vezes não pensava. Até o momento em que se desligava e olhava para o nada.²⁹⁹ E então dormiu.

²⁹² *Idem* p. 24.

²⁹³ *Idem* p. 24.

²⁹⁴ *Idem* p. 29.

²⁹⁵ *Idem* p. 25.

²⁹⁶ *Idem* p. 23.

²⁹⁷ *Idem* p. 22.

²⁹⁸ *Idem* p. 27.

²⁹⁹ *Idem* p. 27.

Um corpo-resto se desloca do trem ao labirinto: um descarrilamento para o *aquilo*

Pela imagem do trem vemos o deslocamento de um lugar ao outro. É um meio de locomoção que difere dos outros, pois o trem é colocado sobre trilhos fixos, ou seja, não se movimenta de qualquer forma sem que um caminho seja trilhado. Sobre os trens nas narrativas de Clarice, Márcia Lígia D.R. Guidin nos coloca que “é dentro de um trem que muitas personagens buscam respostas ao enigma de sua existência.”³⁰⁰

É deste modo que as duas mulheres coincidem à imagem de trens que colidem, imagens que se justapõem. Dona Maria Rita se locomove para a casa do filho, num retorno ao passado, à imagem de mãe da infância, a mãezinha. Ao mesmo tempo, a velha já era o futuro pelo seu caráter de ruína, de resto de corpo. São direções contrárias do tempo de um mesmo trem enquanto imagem dialética. Em Ângela, sua direção era o distanciamento do homem amado. Uma distância que o tempo todo recorre à sua presença nos monólogos interiores, nos bilhetes, nas expectativas que sua própria ausência geraria. É um distanciamento aproximado, uma ausência presente, um presente ausente: é a imagem dialética que Ângela conjuga. Bem como a juventude de Ângela colide com o corpo-resto de Dona Maria Rita, ou seja, com o futuro a que todo corpo chega, a velhice, a proximidade com a morte.

No movimento do trem ao percorrer um caminho, deslocando-se em uma direção que metaforiza uma busca por respostas de um enigma que se coloca através do corpo-resto, deslocamo-nos de uma figura a outra, do trem ao labirinto, pois é nele que a personagem de *A procura de uma dignidade* colide com um enigma: o desencontrado encontro com *aquilo* ao percorrer os corredores escuros do estádio do Maracanã que mais lhe parecem labirintos. “Andava interminavelmente pelos subterrâneos do Estádio do Maracanã ou pelo menos pareceram-lhe cavernas estreitas que davam para salas

³⁰⁰ GUIDIN, Márcia Lígia. “Uma porta de saída ou a morte em duas versões” in *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Vol. 102, n. 103, p. 61-68, 1990, p. 63.

fechadas e quando se abriam as salas só havia uma janela dando para o estádio.³⁰¹

Como por entre escombros de uma ruína, a Sra. Jorge B. Xavier, esta senhora com o nome do marido, ou seja, sem nome próprio, sendo assim profundamente anônima, entra sem saber como entrou no labirinto que alegoriza sua vida, o seu caminhar interminável.

A Sra. Jorge B. Xavier simplesmente não saberia dizer como entrara. Por algum portão principal não fora. Pareceu-lhe vagamente sonhadora ter entrado por uma espécie de estreita abertura em meio a escombros de construção em obras, como se tivesse entrado de esguelha por *um buraco feito só para ela*. O fato é *quando viu já estava dentro*. E quando viu, percebeu que estava muito, muito dentro.³⁰²

O buraco no qual a mulher sem nome entra, um buraco feito especialmente para ela, nos leva a pensá-lo como o *buraco da fechadura* onde o voyeur se põe para ver, onde ele se coloca como aquele que olha e que se surpreende enquanto um olhar que olha, como nos diz Lacan³⁰³. Era ela o voyeur de seu próprio desejo no labirinto que alegoriza o de sua mente. É um labirinto alegórico daquilo que move, que persiste, que incomoda por sempre estar ali, por ser um resto que não se desfaz nem mesmo com a decadência de um corpo em ruínas. Violência que coloca o corpo em movimento, em deslocamento constante, movimento que não se finda do circuito pulsional, numa abertura à transgressão e à sua violência excessiva. Trata-se de um “de onde não se sai”, um “onde não tem porta de saída”. “A senhora

³⁰¹ LISPECTOR, Clarice. “A procura de uma dignidade” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 9.

³⁰² *Idem* p. 9. (Grifos meus)

³⁰³ “Se esta análise (a que Lacan faz de Sartre) faz surgir a instância do olhar, não é no nível do outro cujo olhar surpreende o sujeito que está olhando o buraco da fechadura. É que o outro o surpreende, ele, o sujeito, como inteiramente olhar escondido.” LACAN, Jacques. “A pulsão parcial e seu circuito” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 179.

já desistira da conferência que no fundo pouco lhe importava. Contanto que saísse daquele emaranhado de caminhos sem fim. Não haveria porta de saída? Então sentiu como se estivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e outro. Não haveria porta de saída?”³⁰⁴

Na iminência de uma morte próxima, ela se esforçava em se manter jovem por dentro não perdendo nada de *cultural*³⁰⁵. “Por fora ninguém adivinhava que tinha quase 70 anos, todos lhe davam uns 57.”³⁰⁶ Entretanto seu corpo-resto arrastava os pés pesados de velha pelo labirinto infinito³⁰⁷ ao tentar procurar uma saída. Quando conseguia encontrar algo, dava de cara com o vazio de um estádio sem bola nem futebol³⁰⁸. E havia um calor esquisito naquele dia: era calor fora de estação, era calor em pleno inverno³⁰⁹.

Com estes elementos e ainda mais outros que estão por vir, aqui se condensam imagens e questões que o labirinto alegórico tensiona: a velha recusava a sua velhice, tentando parecer jovem na sua busca cultural de palestras e conferências, ao mesmo tempo em que o seu corpo-resto a fazia lembrar do peso dos anos, da proximidade da finitude. Ao mesmo tempo, o corpo-resto se aproxima da morte e ainda sente o calor que é um calor em pleno inverno, ou seja, tesão/tensão no auge da velhice, o que seria fora de questão para os termos de uma temporalidade linear, cronológica e biológica. Ora, assim se forma uma imagem dialética do corpo-resto. O tesão no auge da velhice também é descrito como *aquilo*, o que ouviremos a Sra. Jorge B. Xavier repetir inúmeras vezes ainda nos seus labirintos intermináveis desde os corredores do estádio do Maracanã, ao tentar voltar para casa e na própria casa.

De uma imagem dialética que lampeja, logo outra surge, *re-lampeja* formando constelações de pensamentos: a velha não aceita a sua falta, sente vergonha pelo *aquilo* que ainda lateja nela. Não era louca, era até uma velha discreta, mas ao mesmo tempo em que se aproxima de *ex-velha*, paradoxalmente a morte

³⁰⁴ *Idem* p. 10-11.

³⁰⁵ *Idem* p. 10. (Grifo do original)

³⁰⁶ *Idem* p. 10.

³⁰⁷ *Idem* p. 10.

³⁰⁸ *Idem* p. 10.

³⁰⁹ *Idem* p. 12.

também se aproxima. Assim, as tensões labirínticas se colidem, são tal qual trens em direções contrárias tensionando imagens dialéticas através do corpo-resto que ao mesmo também é um trem que sai de seus trilhos habituais. A imagem do labirinto alegoriza a ideia: ela entra no buraco feito para se perder, para encontrar o desencontrado *aquilo*. A sua *via crucis* era o labirinto:

Sabia que o homem a julgava louca – quem dissera que não? Pois não sentia aquela coisa que ela chamava de ‘*aquilo*’ por vergonha? Se bem que soubesse ter a chamada saúde mental tão boa que só podia se comparar com sua saúde física. Saúde física já agora arrebatada pois rastejava os pés de muitos anos de caminho pelo labirinto. *Sua via crucis*.³¹⁰

O labirinto da Sra. Jorge B. Xavier, esta magia negra do Maracanã³¹¹, se repetia nas situações de sua vida, ao procurar uma letra de câmbio, ao tentar voltar para casa: era dar de cara com *aquilo*. “Então pensou o seguinte: que ela forçaria o ‘destino’ e teria um destino maior. Com força de vontade se consegue tudo, pensou sem a menor convicção. E isso de estar presa a um destino ocorrera-lhe porque já começara sem querer pensar em ‘aquilo’.”³¹² O taxista lança um olhar indecente para a velha ao ajudá-la a procurar a rua que ela mal sabia o nome. A indecência conivente de um piscar de olhos do homem lhe revira as entranhas assim como o contato com a mulher seiúda faz revirar as entranhas de J.B. em *Desespero e desenlace às três da tarde*. Podemos ouvir uma enunciação que se desprende deste *revirar as entranhas* na velha: “afinal de contas, como pode eu, já estando velha, arrastando os pés, ainda receber um flerte de um taxista?” Isso a desacomoda. Já havia visto olhares lúbricos nos velhos, mas não sabia que com as velhas o mesmo podia acontecer³¹³. “Era fora de estação.”³¹⁴

A repetição deste significante, assim como a velha o faz, não é por mero acaso: desde o labirinto do estádio do Maracanã

³¹⁰ *Idem* p. 11 e 12. (Grifos meus)

³¹¹ *Idem* p. 14.

³¹² *Idem* p. 16.

³¹³ *Idem* p. 17.

³¹⁴ *Idem* p. 17.

até o labirinto que se estende à sua casa, o *aquilo* que colide nela é a marca da interdição e da transgressão, os dois compondo o movimento do erotismo: a interdição precedendo a transgressão, ao mesmo tempo em que esta supera e completa a interdição, como discorre Bataille em *O erotismo*³¹⁵. Ele sustenta que o movimento do erotismo anima a sexualidade humana.³¹⁶ Primeiramente, o *aquilo* é um interdito no sentido que as interdições operam nos movimentos agudos na sexualidade e na morte³¹⁷, justamente por estes terem em si a violência que nos agita, o excesso que nos anima.³¹⁸ A violência da atividade sexual desequilibra o mundo do trabalho. A morte faz ver a violência que cai sobre o corpo, inerte de vida, apodrecendo, sendo corroído pela violência da morte.

Ainda que a violência seja contida pelo mundo do trabalho ou da razão³¹⁹ pelo qual o homem se diferenciou dos outros

³¹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

³¹⁶ “O erotismo é a atividade sexual do homem na medida em que difere da atividade dos animais” *Idem* p. 46.

³¹⁷ “A sexualidade e a morte não são nada além de movimentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão de seres, ambos tendo o sentido de desperdício ilimitado ao qual a natureza vai ao encontro do desejo de durar, que é próprio de cada ser.” *Idem* p. 95.

³¹⁸ “Esta interdição informe e universal é sempre a mesma. Como sua forma muda, seu objeto muda: que a sexualidade e a morte estejam em questão, é sempre a violência que está na mira, a *violência que apavora, mas que fascina*.” *Idem* p. 79.

³¹⁹ Para Bataille, a violência que nos anima, contida pelo mundo do trabalho, procura uma ruptura, um irromper-se através da transgressão sucessiva. Esta violência corresponde ao movimento pulsional que nos agita e sua *renúncia* para entrar na cultura, ou seja, é o mal estar na civilização a que se refere Freud em 1930. A tal renúncia pulsional estamos sujeitos e nos sujeitamos para fazer parte deste mundo do trabalho ou da razão, do mundo da cultura. Esta ideia da renúncia pulsional para o acesso à cultura é retomada por Lacan na constituição do sujeito a partir do atravessamento da cultura, da linguagem, do simbólico, da lei paterna e sua metáfora através do aforismo *o inconsciente é estruturado como uma linguagem* a partir de 1953. *O erotismo* foi lançado em 1957. Portanto, este estudo de Bataille sobre o erotismo é contemporâneo ao ensino de Lacan e, consequentemente, posterior à descoberta freudiana e a invenção da psicanálise.

animais através de restrições ao sexo e à morte³²⁰, ela não é suprimida. Ou seja, não podemos obedecer às interdições completamente, pois subsiste em nós um fundo de violência³²¹ que sempre vai estar ali, numa latência um tanto contida, um tanto querendo se fazer ver. Ou seja, a violência impele a transgredir.

A violência da morte é o nosso destino, nos atingindo por contágio através do cadáver. É isso que nos dá consciência de nossa finitude, de que morremos, de que somos seres descontínuos. O que nos leva a transgredir, a rasgar³²² a descontinuidade que somos.³²³ Ao mesmo tempo, a lógica do interdito não se faz sozinha da mesma forma que pouco conseguirmos separar os dois movimentos de tão juntos e necessários um ao outro: a transgressão não acaba com o interdito, mas o supera e o completa.³²⁴ E a interdição prescreve a transgressão³²⁵ colocando momentos em que a violência pode ser realizada, seja na guerra, seja no carnaval.

Portanto o *aquilo* que move a velha no seu despertar de *ex-velha* é o movimento do erotismo. É um corpo-resto no interdito da velhice, um corpo em ruínas que padece na fragmentação de suas partes que foram de um corpo que já não é mais o ideal de beleza da juventude, não sendo mais tão desejável quanto antes, pois tem um limite: a proximidade da morte. Mas que, ao mesmo tempo, clama pela violência da transgressão, clama por transgredir o limite do corpo-resto que lhe é posto pela velhice. Que nele ainda pulsa o que o mantém vivo, a falta-em-ser, o excesso que o anima, a violência que o agita. Aí aparece a marca que constitui o *aquilo*: o *que eu já não*

³²⁰ *Idem* p. 78.

³²¹ “O mundo do trabalho não nos absorve inteiramente, e se a razão é que manda, nossa obediência tem limites. Por meio de sua atividade, o homem construiu um mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência.” *Idem* p. 61.

³²² *Idem* p. 59.

³²³ *Idem* p. 48.

³²⁴ *Idem* p. 96.

³²⁵ “Não existe interdição que não possa ser transgredida. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente ela é mesmo prescrita.” *Idem* 97.

poderia mais querer porque envelheci, mas essa violência que ainda existe em mim me constitui e faz com que o corpo-resto continue a pulsar, a latejar, a movimentar-se, ou seja, a transgredir.

Assim, o *aquilo* ao qual a velha se aproxima sintetiza essas ideias opostas que se complementam: a sua velhice a interdita para o sexo, mas ao mesmo tempo, algo em seu corpo ainda resiste, num latejar que só se finda com a morte. Da mesma forma, o desejo é desejo de desejo, ou seja, é uma falta que não se completa, que não se satisfaz completamente. Por um lado, o desejo sempre procura se realizar, de outro, mantém a insatisfação para que o desejo continue a escorrer pela cadeia metonímica, de objeto em objeto, restando assim esse objeto perdido, o objeto a, um vazio que causa o desejo. O movimento do erotismo, a interdição e a transgressão, tem uma lógica similar a esta da *falta-em-ser*, pois é um jogo sucessivo do limite e da transgressão, em que a linha do limite é colocada para que uma transgressão a supere, então outro limite se coloca para uma nova transgressão,³²⁶ como pontua Foucault ao desdobrar a transgressão batailleana em *Prefácio a transgressão*. No *aquilo* que a velha chega através dos corredores sem saída de sua vida há o movimento do interdito e da transgressão. Ou seja, o movimento que a própria falta-em-ser engendra. Através dessas considerações, uma imagem se forma no *aquilo*: se a imagem

³²⁶ No jogo da transgressão, o limite é transposto, mas, ao mesmo tempo, nunca chega ao seu fim. Como se apenas se aproximasse do abismo, mas nunca se jogasse do alto. E assim, no movimento sucessivo da transgressão, a linha do limite é sempre postergada, como se o limite sempre fosse colocando a sua linha para cada vez mais longe, onde nunca se alcança, aonde nunca se chega. “A transgressão é um gesto relativo ao limite: é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia ser também o seu todo espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível.” FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 32.

dialética é a tensão de direções contraditórias que se conjugam, e o erotismo é o jogo da interdição e da transgressão, dois contrários que se complementam sucessivamente, vemos que no *aquilo lampeja uma imagem dialética da sexualidade* através deste corpo-resto.

Os interditos marcam a velha nas imagens do corpo, da ruína que o acomete com a proximidade da morte. Através da máscara da mulher de 70 anos, ela observa seu corpo e acha curioso que ele esfrie, se congele nu na cama, aproximando-se do frio da morte. Quando se depara com o espelho, vê um rosto quieto que “nunca exprimira senão boa educação.”³²⁷ Neste momento, imagens disjuntivas dentro e fora de seu corpo-resto surgem. São imagens dialéticas do corpo-resto: através da contradição do dentro e do fora e pela interdição e transgressão se coagulam imagens internas e externas. De um lado, há a secura, o esturricamento, o limite do corpo em ruínas; de outro, persiste o molhado, o mole, o aquoso, o excesso. “Por fora — viu no espelho — ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada.”³²⁸

O rosto era esturricado, coberto por *sulcos*, ou seja, faltando *suco*, a água que dá firmeza à pele. E assim se aproximava daquilo que era um rosto, mas que em breve seria apenas uma caveira. Trata-se de uma alegoria da transitoriedade da vida, um rosto que aponta para a morte. Entretanto, por dentro, a gengiva permanecia úmida, mole: era o resfolegar de um corpo ainda vivo, coberto por suas águas e seus fluídos moventes, por seus excessos transbordantes. Estava viva, era alguém. Ela que achava que já não era ninguém, apesar de profundamente anônima como todo mundo. “Por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer?”³²⁹ Ou seja, como alguém nunca havia lhe falado que até o fim o *aquilo* acontece? Eis o segredo mortal das velhas e de qualquer um. “Ali estava, presa ao desejo fora de estação assim como o dia de verão em pleno inverno. Presa no

³²⁷ *Idem* p. 16.

³²⁸ *Idem* p. 17.

³²⁹ *Idem* p. 17

emaranhado dos corredores do Maracanã. Presa ao segredo mortal das velhas.”³³⁰

Emaranhada no corpo com seu fundo escuro, a transgressão da sexualidade move a velha até o fim da vida. A transgressão era marcada pelo movimento do corpo-resto, num despertar do fundo escuro e faltoso. A transgressão vai além do interdito de um corpo em ruínas, que se arrasta para a morte, procurando por algo a mais, algo que ainda se faz vivo no corpo através do excesso, da violência que se agita nele. “E agora ela estava emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo. Corpo cujo fundo não se via e que era a escuridão de trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos.”³³¹

O *aquilo* que sentia através dos longos corredores se prolongava na fome dolorosa de ser possuída e possuir Roberto Carlos, o ídolo de sua juventude. “‘Aquilo’, agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão.”³³² A fome baixa³³³ que *baixa* na Sra. Jorge B. Xavier, ávida pela boca de Roberto Carlos, é um despertar de *ex-velha* no excesso que a impele a transgredir a descontinuidade de corpo-resto. Ela brincava de esconde-esconde, fingindo desistir para conseguir o que queria na sua fantasia: Roberto Carlos, querendo comer a boca deste homem num excesso guloso e voluptuoso³³⁴.

Então quis ter sentimentos bonitos e românticos em relação à delicadeza de Roberto Carlos. Mas não conseguiu: a delicadeza dele apenas a levava a um corredor escuro de sensualidade. E a danação era a lascívia. Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos. Não era romântica, ela era grosseira em matéria de amor. Ali no banheiro, defronte do espelho da pia.³³⁵

Porém, seu ato último de transgressão foi a própria morte ao invés de se movimentar na transgressão de uma pequena

³³⁰ *Idem* p. 18.

³³¹ *Idem* p. 17.

³³² *Idem* p. 16.

³³³ *Idem* p. 17.

³³⁴ *Idem* p. 18.

³³⁵ *Idem* p. 17.

morte, o orgasmo, ou seja, uma breve passagem à continuidade na convulsão que o sexo transborda³³⁶. “Minha vida nunca houve um clímax como nas histórias se leem. O clímax era Roberto Carlos. Meditativa, concluiu que iria morrer secretamente assim como secretamente vivera. Mas também sabia que *toda morte é secreta*.”³³⁷

No conto *A partida do trem* aparece uma referência a este suicídio da Sra. Jorge B. Xavier como uma porta de saída que ela procurava por se sentir sem saída do seu desejo. Entretanto parecia ter uma saída: pela *pequena morte*³³⁸ da entrega de um orgasmo, pela consideração do excesso, da violência que a anima, pela falta que a constitui. “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! porta! de saída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa

³³⁶ É interessante que Bataille associa em seus estudos sobre o erotismo a relação do orgasmo com a morte. É conhecido que os franceses chamam o orgasmo de pequena morte. E assim, podemos dizer com Bataille que esse excesso de energia que se dá num orgasmo é uma pequena morte, uma ligação com a continuidade, uma aproximação com a morte, com o desfalecimento voluptuoso, mas que ao mesmo tempo não é esta morte que finda a descontinuidade individual, ainda que próximo. “No momento da união o casal animal não é formado por dois seres descontínuos que se aproximam, unindo-se por uma corrente de continuidade momentânea: propriamente falando, não existe união, dois indivíduos sob o império da violência, associados por reflexos ordenados da conexão sexual, compartilham um estado de crise em que tanto um quanto o outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada dela subsiste nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos seres fica intacta. É a crise ao mesmo tempo a mais intensa e a mais insignificante.” BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 161-162.

³³⁷ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 18. (Grifo meu)

³³⁸ “O amor não é ou é em nós, como a morte, um movimento de perda rápido, escorregando rapidamente em direção à tragédia, e só cessando na morte. Tanto isso é verdade que entre a morte e a pequena morte, ou o ato de soçobrar, que embriagam, a distância é imperceptível.” *Idem* p. 376.

velha era o marido que voltaria no dia seguinte.”³³⁹ A porta de saída era o toque de *ex-velha* que soava como um despertar do sexo.

Se a paixão da Sra. Jorge B. Xavier pelo ídolo da juventude é uma fantasia que colide no *aquilo* levando ao *ex-velha* na sua transgressão incessante, em *Mas vai chover* Maria Angélica se descarrila para o *aquilo* quando se apaixona pelo jovem de 19 anos, um entregador de produtos farmacêuticos. “Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado.”³⁴⁰ O clichê da paixão da juventude (e haveria paixão que não fosse um clichê?) a faz ter uma “vozinha cantante e com trejeitos de mocinha romântica”³⁴¹ aos 70 anos. O rapaz vende sua juventude, a velha a compra³⁴² com presentes caros. Como uma mercadoria, o rapaz traz a marca do novo-sempre-o-mesmo da modernidade. A juventude dele era considerada pela personagem o que é ser um homem assim como o ideal de beleza o é na sociedade de massa. “Observou que ele tinha umas poucas espinhas no rosto. Mas isso não alterava a beleza e a masculinidade: os hormônios lá ferviam. Aquele, sim, era um homem.”³⁴³

Aos poucos, Alexandre deixou de trabalhar. Morava em um hotel. No rosto não havia mais as espinhas³⁴⁴. Vestia camisas caras. Maria Angélica mal acreditava na sorte que tinha³⁴⁵, mas também ela tinha poucas exigências, não querendo ver (e quem quer?) que o rapaz a explorava e que transava com ela com nojo e repulsa. “Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou

³³⁹ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 32.

³⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. “Mas vai chover” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 75.

³⁴¹ *Idem* p. 76.

³⁴² ANDRADE, Ana Luíza. “O corpo-texto-canibal em Clarice Lispector” in *Anuário de Literatura*. Florianópolis, vol. 1, p. 49-62, 1993, p. 52.

³⁴³ *Idem* p. 76.

³⁴⁴ *Idem* p. 77.

³⁴⁵ *Idem* p. 77.

impotente.”³⁴⁶ Nem mesmo o rapaz suportava a ideia da sexualidade na velhice.

Os encontros duraram até o momento que ele fez um pedido exorbitante de dinheiro que ela não tinha como lhe dar. Ele, enfurecido, então sai de sua vida. “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um milhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices.”³⁴⁷ E ela ali acaba só como uma ferida de guerra.³⁴⁸ Como numa transgressão que volta ao interdito, ao mundo comum do trabalho, como em um momento de continuidade breve que retorna para a descontinuidade dos seres, assim termina Maria Angélica: sozinha no mundo em sua descontinuidade. “Parece – pensou – parece que vai chover.”³⁴⁹ Encerra-se o assunto dela com o rapaz. Entretanto, não se acaba o movimento da interdição e da transgressão que move o corpo-resto marcado pelo *aquilo*, pela falta-em-ser que lateja sem cessar.

Eis o segredo mortal dos corpos-restos, com o qual também se depara Dona Cândida Raposo, em *Ruído de passos*. Se a Sra. Jorge B. Xavier se depara com *aquilo*, dona Cândida Raposo se questiona sobre a coisa. Era uma velha vertiginosa, o corpo-resto de *Cândida* em sua sensualidade: tinha vertigens com o contato com a natureza, com os sentidos, cheiros e sons, com o mundo ao seu redor. “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Lizi se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa.”³⁵⁰

A vertigem, a tontura, desfalecimento de uma entrega, de um orgasmo: a vertigem era como uma *pequena morte* de que nos fala Bataille. Na vertigem que sentia a cada sensação descoberta pelos sentidos é também uma imagem do trem que se desgoverna, que sai de seus trilhos habituais, um trem que colide em direções contrárias e que colide com *aquilo*, ou melhor,

³⁴⁶ *Idem* p. 77.

³⁴⁷ *Idem* p. 78.

³⁴⁸ *Idem* p. 79.

³⁴⁹ *Idem* p. 79.

³⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. “Ruído de passos” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 55.

com a *coisa*. E é pela coisa que ela vai ao ginecologista para tirar sua dúvida.

‘Quando é que passa?’. ‘passa o quê, minha senhora?’. ‘a coisa.’ ‘que coisa?’. ‘a coisa’, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim. ‘minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca. Olhou-o espantada. ‘mas eu tenho oitenta e um anos de idade!’ ‘não importa, minha senhora. É até morrer.’³⁵¹

É, não tinha jeito: “A vida era isso, então essa falta de vergonha?”, conclui ela. Saindo do consultório, dona Cândida tinha itinerário certo. A velha de 82 anos resolveu se satisfazer pela masturbação. Eram mudos fogos de artifício³⁵². Entre a morte do falecido e uma pequena morte na sua solidão: era uma fantasia para a velha o marido falecido. “É a vida, senhora Raposo, é a *vida*. Até a *benção da morte*. A *morte*. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo.”³⁵³

O grifo em itálico que coloco na citação nos leva a pensar no conceito de erotismo de Bataille: “o erotismo é aprovação da vida até na morte.”³⁵⁴ A aprovação da vida até na morte se faz na pequena distância quase indiscernível entre a morte e a pequena morte,³⁵⁵ assim como Dona Cândida percebe este ponto de contato entre a pequena morte de seu orgasmo solitário e a morte do marido. A pequena distância que se faz ver no erotismo nos leva a retomar uma crônica de Nelson Rodrigues, *O leque foi um momento*, em *O óbvio ululante*.

Benjaminianamente, como se nos fizesse uma síntese da ressignificação da ruína e da imagem dialética, Nelson Rodrigues inicia a sua crônica enunciando: “O patético de nossa época é que o passado se insinua no presente e repito: — a toda hora e

³⁵¹ *Idem* p. 55.

³⁵² LISPECTOR, Clarice. “Ruído de passos” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 56.

³⁵³ *Idem* p. 56.

³⁵⁴ BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 19.

³⁵⁵ “Mas a morte, que sempre suprime a descontinuidade individual, aparece cada vez que a continuidade se revela profundamente.” *Idem* p. 151

em toda parte, a vida *injeta* o passado no presente.”³⁵⁶ Para o autor, a única coisa que se destacava da massa da multidão no programa do Chacrinha era um leque, um objeto do passado, inatual, representativo da sensualidade das mulheres que o usavam para flertar, gostar ou trair.³⁵⁷ Por meio do leque se abre a conjunção da pequena morte e da morte. *O leque foi um momento*: um momento, um instante intenso, mas breve, da pequena morte e da grande morte que se faz ver através da velhice.

Através do leque que se destacava da multidão, Nelson recorda-se de uma história de sua infância. Era uma velha que de tão velha não ria, não chorava, não falava, mal abria os olhos. Seu rosto não tinha mais gestos. “Seu único gesto era o leque”³⁵⁸: ficava sob a sombra de uma árvore a se abanar. “Só sabia fazer isso, esse era seu último movimento.”³⁵⁹ É no momento último de sua vida — assim como a velha de *O grande passeio*, a qual se recorda de seu corpo de mulher jovem e que havia os homens para desejar e depois morre — que surge na velha rodrigueana, tal qual os vaga-lumes na escuridão, a lembrança da primeira noite com o esposo. É uma lembrança de uma noite que ela revive e vive com toda a sua intensidade: os risos lhe cobriam a face que antes não mais mostrava qualquer sentimento, as lágrimas molhavam o rosto-seco-enrugado, os uivos de júbilo e de prazer se desprendiam de sua boca que outrora era apenas de uma velha cega, surda e muda a se ventilar com o frêmito do leque debaixo da jaqueira. Agora, antes de morrer, ela desperta. Era um despertar de *ex-velha* no despertar das lembranças de um orgasmo revivido. Aí então desfalece e morre: neste momento se conjugam a pequena morte e a morte, uma continuidade entre um e outro se revela. “E ela se crispava de pudor antigo, e repetiu o grito de sessenta anos atrás. Ninguém entendia aquele apelo erótico que se

³⁵⁶ RODRIGUES, Nelson. “O leque foi um momento” in *O óbvio ululante: primeiras confissões crônicas*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 96. (Grifo meu)

³⁵⁷ *Idem* p. 97.

³⁵⁸ *Idem* p. 98.

³⁵⁹ *Idem* p. 98.

irradiava de não sei que profundezas. Morreu amada, morreu amando.”³⁶⁰

É curioso pensar que os corpos-restos trazem os mesmos questionamentos sobre sexualidade na velhice, o movimento da interdição e da transgressão sucessivas do corpo-resto, a falta-em-ser que lateja num movimento pulsional que não se conclui. Ao mesmo tempo, os contos nos colocam a procura por uma *porta de saída*. Como o *aquilo* ainda lateja na velhice? Quando é que *a coisa* passa? O que eu faço com *isso*? Aí aparece o percorrer nos labirintos, nos trens em direções contrárias que colidem. Na verdade, é uma entrada e não uma saída. Não há como sair, como desfazer o movimento do erotismo que anima a sexualidade, o excesso e a violência que nos agitam, a falta-em-ser. O vazio que caracteriza o desejo não tem como ser preenchido: sempre vai se colocar como um vazio.

Uma velha fantasia com o ídolo da juventude, querendo comer a boca de Roberto Carlos. Outra, se apaixona terrivelmente por um jovem de 19 anos que está com ela por causa dos presentes caros que lhe dá. Outra ainda que se masturba lembrando o marido falecido, ouvindo seus passos pela casa. Eis o segredo mortal das velhas: não há saída, não há nada que as faça parar, ainda que seja com a ruína do corpo, do corpo-resto que se aproxima da morte. A saída é a entrada e é como um dos títulos de *A hora da estrela* sugere: “ela que se arranje”. Que cada um possa fazer o seu caminhar no labirinto ou no jardim cru que veremos a seguir com o conto *Amor*.

Nem tudo é um mistério, a magia que escamoteia, que esconde, como nos coloca dona Frozina em *As maniganças de Dona Frozina*. O narrador do conto está afiado, colocando em questão a manigância do corpo-resto que se banha em leite de rosas e tem cheiro de mãe³⁶¹. “Ficou viúva com vinte e nove anos. E de lá pra cá – nada de homem.”³⁶² É uma viúva à moda antiga, que veste roupas pretas, de mangas longas e sem decote, vivendo em igrejas, tão católica que é.

“D. Frozinha, como é que a senhora arrumou sua vida sem homem?, quero lhe perguntar.

³⁶⁰ *Idem* p. 98.

³⁶¹ LISPECTOR, Clarice. “As maniganças de Dona Frozina” in *Onde estivesse de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 67

³⁶² *Idem* p. 67.

A resposta seria: Manigaças, minha filha, manigaças.³⁶³ “Dona Frozina, a senhora tem qualquer coisa a ver com d. flor e seus três maridos? Que é isso, minha amiga, mas que pecado grande! Sou viúva virgem, minha filha.”³⁶⁴ “Dona Frozina não toma coca-cola. Acha que é moderno demais. ‘mas todo mundo toma.’ ‘eu é que não, cruz credo! Parece até remédio contra bichas, Deus me livre e guarde. Mas se acha gosto de remédio é porque já provou”³⁶⁵

Ela vive de suas manigaças³⁶⁶: prestidigitação; manobra misteriosa, artes de berliques e berloques³⁶⁷. Ora, manigaça é escamotear, esconder, encobrir. O enigma é a sua fala que nega qualquer coisa de sexual. É uma sexualidade recalcada a escamotear a própria falta.

Comer o cru no labirinto do jardim

Nos contos analisados lemos imagens que alegorizam as questões do corpo e da sexualidade. Partimos da imagem de um trem no qual as tensões de tempos se chocam, lampejando imagens dialéticas. Deslocamo-nos dele para um labirinto com seus corredores intermináveis onde há apenas uma porta de entrada, ainda que se insista em procurar uma *porta de saída*. Na alegoria do labirinto as *ex-velhas* se encontram para perderem-se ao colidirem com *aquilo*, com a *coisa*. Ou seja, com o resto que persiste em seu corpo-resto, com a falta-em-ser do desejo, com a violência excessiva da transgressão que anima a sexualidade. Assim nos deslocamos mais uma vez para a imagem do Jardim Botânico em *Amor*, onde outra colisão de tensões acontece. As *ex-velhas* se perdem nos labirintos e nas tensões labirínticas dos trens. Ana se perde entre o bonde que

³⁶³ *Idem* p. 67.

³⁶⁴ *Idem* p. 67

³⁶⁵ *Idem* p. 68.

³⁶⁶ Cf. *manigâncias* em português. Vem do francês *manigance*: manobra secreta sem grande porte nem gravidade. Cf. *Le petit Robert*.

³⁶⁷ *Idem* p. 69.

vacila em seus trilhos³⁶⁸ e o jardim botânico, finalmente colidindo com um jardim cru.

A entrada para o jardim com as tensões labirínticas da crueza de um mundo que se come com os dentes é feita a partir de um cego mascando chiclete na escuridão. Ana o encontra ao voltar para casa de bonde, com uma sacola de compras. Então uma rede com ovos se desfaz no momento em que ela se depara com a imagem que a desperta. É uma ponta de Real que surge com o cego. É uma visão que a desorganiza, a desorienta e ressignifica sua vida para o mundo cru que a organização dos seus sentidos procurava esconder, tapear. Era o despertar de um não senso do sentido. A vida de Ana era tão organizada que cada sentido precedia o outro metaforizado na organização da casa, na limpeza, no cuidado com os filhos. A organização dos sentidos de Ana lembra a da personagem G.H., de *A paixão segundo G.H.*, em que cada cômodo de sua casa precedia o outro. Também era a casa para G.H. a metáfora do sentido fixo e atribuído que sua pesada máscara egóica construía. “Tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso.”³⁶⁹

Entretanto as pontas de Real que irrompem já estava surgindo antes. O cego foi o ponto culminante para cortar a cadeia significante tão bem organizada de sentidos que era a de Ana. Antes de o cego aparecer, havia o perigo da tarde como uma ponta daquilo que inquieta surgindo na solidão da casa limpa, vazia do marido e dos filhos, um espanto apertava seu coração³⁷⁰. “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.”³⁷¹

O perigo da tarde se abre na tensão de uma imagem dialética que o cego mascando chiclete provoca, revelando a sensualidade do mastigar, daquilo que se come e que não acaba, algo que é próprio do chiclete: a bala que não se acaba, que dura a vida inteira de que nos fala Clarice no fragmento

³⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. “Amor” in *Laços de família*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998, p. 21.

³⁶⁹ *Idem* p. 23.

³⁷⁰ *Idem* p. 20.

³⁷¹ *Idem* p. 19.

*Medo da eternidade em A descoberta do mundo.*³⁷² Através da eternidade do chiclete o cego trazia de volta à Ana a continuidade do mundo cru: a sofreguidão escura³⁷³, a ânsia, a avidez do comer e do beber, a truculência do mundo.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles. Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado. Ana olhava-o.³⁷⁴

O cego mascava na escuridão. Era cego do mundo organizado e precedido de sentidos como era o de Ana. Mas ele parecia estar em contato com outro mundo, um mundo que lhe oferecia uma *passagem* para aquele que Ana se referia como um mal estar. Ou seja, para o lado mais violento, mais cru com todo o seu excesso e a avidez que depois se faz ver no Jardim Botânico. “O mal estava feito. (...) Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar.”³⁷⁵ Era uma rede em que tudo se organizava e que tinha se partido assim como os ovos que se quebraram quando o bonde voltou ao movimento. A rede de seus sentidos se quebra, desfazendo-se como ovos escorrendo moles, aquosos. “A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido.”³⁷⁶

³⁷² LISPECTOR, Clarice. “Medo da eternidade” in *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 446-448.

³⁷³ LISPECTOR, *Op. cit.*, p. 23.

³⁷⁴ *Idem* p. 21-22.

³⁷⁵ *Idem* p. 22.

³⁷⁶ *Idem* p. 22.

Tão embevecida estava Ana com a imagem do cego a mascar chiclete, a despertando para o *comer* com avidez,³⁷⁷ que perdeu o ponto de descida, vindo então a descer no ponto seguinte, como se tivesse saltado no meio da noite³⁷⁸, como se tivesse saltado na noite de *Onde estivestes de noite*. A viagem labiríntica de Ana se faz através do bonde e se intensifica no Jardim Botânico. Com toda exuberância e excessos, o jardim se revela tal qual a noite de *Onde estivestes de noite*. Este espaço da indistinção ambígua do *Ele-Ela* exala a crueza, a violência, o excesso do mundo. O jardim assim como a noite revela a Ana que ela fazia parte de um mundo cru. “O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. Com horror descobrira que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta?”³⁷⁹

No jardim, a sedução era exuberante, crua e sem intermediação. O único intermediário do jardim fora o cego que o antecedeu. “A moral do jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio.”³⁸⁰ Entretanto o jardim cru era direto, assim como era a coisa, a coisa orgiaca de *Onde estivestes de noite*: lá tudo se oferecia para comer e ser comido. Era a vida nua e crua nos excessos dos corpos, na fome insaciável que os movimenta. “A crueza do mundo era tranquila. (...) Era um mundo de ser comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Com a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.”³⁸¹

A crueza do mundo revelada pelo cego e pelo jardim significava saber que fazia parte de um mundo violento, na sua crueza, na volúpia do desejo que agora era visto em cada parte de sua casa como na flor que se entregava lânguida. “Carregando a jarra para mudar de água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo

³⁷⁷ Logo em seguida, explorarei as imagens do *comer* em outros contos clariceanos.

³⁷⁸ *Idem* p. 24.

³⁷⁹ *Idem* p. 27.

³⁸⁰ *Idem* p. 25.

³⁸¹ *Idem* p. 25.

trabalho secreto (do jardim) se fazia ali na cozinha.”³⁸² Era o chamado da vida em sua crueza e Ana já não podia mais deixar de ouvi-lo, assim como acontece com o chamado da noite de *Onde estivestes de noite*. “A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar.”³⁸³

Do corpo-resíduo ao corpo-canibal

O jardim cru de Ana em *Amor* faz uma *passagem* do corpo-resto ao corpo-canibal, o corpo pulsional. O corpo-resto, na sua decadência e na sua fragmentação, coloca uma questão sobre a violência, sobre o excesso, sobre a falta-em-ser que não se finda nem mesmo com a velhice, que não se desfaz. Estes agitam e animam a sexualidade humana. Partindo disso, o jardim cru abre *passagem* para a voracidade, para o comer e ser comido, para a truculência do corpo-canibal que se move em um movimento pulsional que não finda, que contorna o vazio e se coloca como um *fazer-se*³⁸⁴ ao comer e fazer ser comido, ao devorar e se oferecer ao devoramento, ao olhar e se fazer olhado. Assim é conjugada, ao mesmo tempo, a tensão do ativo e do passivo neste corpo que, *ativamente* se oferece ao devoramento ao olhar do outro, e *passivamente* é comido, é olhado pelo outro.

Desta maneira, mais uma vez se abre a imagem dialética do corpo-canibal-pulsional através da conjunção de posições. Eis a truculência para a qual o corpo-canibal se lança, se joga e se movimenta no mundo, ao comer *no* e o mundo. Aqui busco analisar as incorporações e o fazer-se do corpo-canibal-pulsional a partir dos contos *A repartição dos pães*; *Come, meu filho*; *Uma história de tanto amor*; *O corpo*; *O jantar* e *Devaneios e embriaguez duma rapariga*.

³⁸² *Idem* p. 28. (Adição minha em parêntesis na citação)

³⁸³ *Idem* p. 27.

³⁸⁴ “A atividade da pulsão se concentra nesse *fazer-se*, e é reportando ao campo das outras pulsões que poderemos talvez ter alguma luz.” LACAN, Jacques. “Do amor à libido” in *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno.

O comer e as formas de incorporação

Para sermos o que comemos, é preciso comer o mundo. O comer é conhecimento intenso sobre a comida e a partir dela, como se faz ver em *Come, meu filho*³⁸⁵. Para que o mundo não fique chato, o menino deste conto questiona o sentido de aceitar que o mundo é redondo como um prato. “O mundo parece chato, mas eu sei que não é.”³⁸⁶ O diálogo entre o filho e a mãe coloca em questão o conhecimento que provém do paladar, de um *sabor-saber* que não está em ensinar sobre a comida, mas em provar o e do mundo, como se faz ao provar um pepino, sentindo-o, mastigando-o, experimentando através do corpo, chegando a parecer *irreal*, uma coisa inventada com seus desenhos laterais iguais e com o barulho de vidro quando se mastiga³⁸⁷. “Não fala tanto, come”³⁸⁸, diz a mãe numa advertência que reflete mais a preocupação sobre como sobreviver no mundo. Entretanto o menino está preocupado com o provar, o comer o mundo em sua própria experiência, assim como nos transformamos ao comer e ao sermos comidos.

Maggie Kilgour traz questões relativas ao ato de incorporação que o comer evoca. Em *From communion to cannibalism*³⁸⁹, a autora percebe a partir das ideias de incorporação uma forma de tratar os pares híbridos como reversíveis, ao invés de hierarquizá-los. Através do entrelugar dentro/fora, sujeito/objeto que supostamente são tidos como absolutos, é o ato de incorporação que os torna reversíveis. As linhas nítidas se tornam relativas³⁹⁰ pelo do comer, seja literal ou metafórico, seja corpóreo ou abstrato.

³⁸⁵ LISPECTOR, Clarice. “Come, meu filho” in *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

³⁸⁶ *Idem* p. 39.

³⁸⁷ *Idem* p. 41.

³⁸⁸ *Idem* p. 40.

³⁸⁹ KILGOUR, Maggie. “Introduction: metaphors and incorporation” in *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporations*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

³⁹⁰ “The idea of incorporation (...) depends upon and enforces an absolute division between inside and outside; but in the act itself that opposition disappears, dissolving the structure it appears to produce.” *Idem* p. 4.

A incorporação é de uma experiência corpórea, antiga, primitiva e infantil³⁹¹ que acontece na fase oral,³⁹² quando o Eu se separa do mundo externo, sendo este último o ruim, desprazeroso, ao passo que o Eu interno é considerado bom. Ou seja, um Eu-de-prazer se sintetiza ao colocar o prazer acima de qualquer outra coisa, como nos diz Freud³⁹³. O que é prazeroso se põe para dentro. Já o que gera desprazer se cospe, se expulsa para fora. É uma primeira (des)marcação do *entre*, do que já se conhece pelo desconhecido: *entre* um dentro e um fora, *entre* o prazer e o desprazer, *entre* um corpo e outro, *entre* o sujeito e o objeto.

O ato de incorporar é carregado de ambivalência, é a junção da agressão e do desejo³⁹⁴. O comer e o beijo são duas atividades orais em que se torna difícil separar o desejo da agressão, assim como a vontade de consumação e a de consumir³⁹⁵, que em francês transparece em uma mesma palavra para significar o consumir e o consumir.³⁹⁶ Modo elementar da incorporação, o ato de comer faz com que o “de fora” passe a ser “de dentro”. E também o seu reverso se faz

³⁹¹ KILGOUR, *Op. cit.*, p. 4.

³⁹² Entretanto, ao citarmos a fase oral do desenvolvimento libidinal, não é uma questão de evolução, pois todas as outras fases se dão ao mesmo tempo, anal, escópica e invocante. “A passagem da pulsão oral à pulsão anal não se produz por um processo de maturação, mas pela intervenção de algo que não é do campo da pulsão – pela intervenção, o reviramento da demanda do Outro.” LACAN, Jacques. “A pulsão parcial e seu circuito” in *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 177.

³⁹³ “Sob o domínio do princípio do prazer se efetua mais uma evolução. Ele acolhe em seu Eu os objetos oferecidos, na medida em que são fontes de prazer, introjeta-os (conforme a expressão de Ferenczi) e por outro lado expulsa de si o que se torna, em seu próprio interior, motivo de desprazer.” FREUD, Sigmund. “A pulsão e suas vicissitudes” in *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. (1914-1916) Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 74-75.

³⁹⁴ KILGOUR, *Op. cit.*, p. 7.

³⁹⁵ *Idem* p. 8.

³⁹⁶ *Idem* p. 9.

pelo ato através da identificação: ao ser comido, o comido se transforma naquele que come. Análogo ao comer, a incorporação também é metaforizada pelo ato sexual³⁹⁷ enquanto uma incorporação que procura transformar dois em um. É comum se dizerem os amantes que gostariam de se comer por inteiro, como nos lembra Theodor Reik.³⁹⁸ Mas ainda que no amor se tente tal modo de incorporação de um no outro, seria a destruição de ambos se assim fosse possível, como salienta São Tomás de Aquino³⁹⁹. No abraço, essa ânsia de incorporação do amor aparece quando se abraça tão forte que se deseja incorporar um no outro⁴⁰⁰. A insatisfação da tentativa de união completa pode levar à incorporação canibalesca do outro, devorando-o⁴⁰¹, o que se faz ver no conto *Uma história de tanto amor*, a qual analisarei mais adiante.

Tendo como raiz o corpo, vários são os sentidos da incorporação.⁴⁰² Um deles é juntar corpos e fazer uma unidade a partir de uma reunião de membros. Também há o sentido de encarnação ao se dar forma de corpo a algo sem forma. Através da consubstanciação, junta-se dois corpos para formar um novo corpo. O canibalismo é uma dessas formas de incorporação quando um corpo é incorporado por outro. A partir da metáfora da hóstia se faz a incorporação da comunhão. Ela junta corpos através da união deste com a mente, fazendo assim parte de um só corpo, ou seja, o corpo de Cristo.

Para Kilgour, o canibalismo é uma antimetáfora, pois se devora o outro, a realidade externa de um corpo, colocando a boca nas palavras, incorporando-as, comendo-as, mordendo-as com agressão, com impulso violento da incorporação do canibalismo. Ao contrário da metáfora que põe as palavras na boca⁴⁰³. Porém a autora salienta que as formas diferentes de incorporação se aproximam⁴⁰⁴. Na comunhão, por exemplo, haveria uma unidade entre corpo e mente, entre Deus e os

³⁹⁷ *Idem* p. 7.

³⁹⁸ *Idem* p. 7.

³⁹⁹ *Idem* p. 7.

⁴⁰⁰ *Idem* p. 8.

⁴⁰¹ *Idem* p. 8.

⁴⁰² *Idem* p. 5-6.

⁴⁰³ *Idem* p. 16.

⁴⁰⁴ *Idem* p. 15.

homens, como forma de abandonar o mundo das aparências, dos opostos, para retornar a uma origem única e divina. Esta forma de incorporação como unidade estaria na eucaristia, a partir da hóstia. Porém a própria hóstia significa canibalismo quando se faz corpo e sangue de Cristo. O sujeito então toma Deus em forma de hóstia e assim perpetua metaforicamente o assassinato do pai da horda primitiva e o seu devoramento⁴⁰⁵. É o que a metáfora da hóstia esconde: ao comer o corpo e o sangue de Cristo, o sujeito se transforma no hospedeiro deste corpo. Na transformação, há uma identificação entre aquele que come e aquele que é comido⁴⁰⁶. A diferença entre a comunhão e o canibalismo seria apenas a forma de incorporação: a primeira é mais elevada, abstrata e internalizada; e, a segunda, o canibalismo mais baixo, relativo ao corpo, ao comer a realidade externa e mais mundana⁴⁰⁷.

Entretanto preocupa Kilgour — e aqui aparece uma distinção daquilo que vemos sobre o comer nos contos de Clarice — que a ambivalência da incorporação se transforme em uma polaridade com a prevalência do mais forte, daquele que come como forma agressiva de incorporar íntima e intensamente do outro, mas também como forma de dominação do outro e que só reste a alternativa de comer ao invés de ser comido, algo que para a autora seria próprio do canibalismo⁴⁰⁸.

Deste modo, os contos de Clarice em que se fazem ver as incorporações de modo canibal diferem do posicionamento de Kilgour com relação ao canibalismo, pois não se trata de uma

⁴⁰⁵ *Idem* p. 15.

⁴⁰⁶ “However, the communion sets up a more complicated system of relation in which it becomes difficult to say precisely who is eating *whom*. (...)The act is one reciprocal incorporations, as both are identified by the single word and substance, the Host, so that the absolute boundary between inside and outside, eater and eaten, itself appears to disappear.” *Idem* p. 15.

⁴⁰⁷ *Idem* p. 16.

⁴⁰⁸ “As I have been suggesting, most acts of incorporation are extremely ambivalent, taking place between two extremes whose meeting seems very dangerous: a desire for the most intimate possible identification with another and a desire for total autonomy and control over others who are treated therefore as food, so that all exchanges are reduced to the alternative of ‘eat or be eaten.’” *Idem* p. 18.

escolha de ou comer ou ser comido, mas sim de um *incorporar ao ser incorporado*, como foi apontado por Ana Luiza Andrade⁴⁰⁹. Ou seja, ser incorporado já é uma forma de incorporar. Oferecer-se ao devoramento é uma junção do ativo e do passivo, mesmo estando em uma posição passiva de ser comido, pois no momento em que se oferece para o devoramento do outro é um posicionamento ativo. Portanto é a conjunção ativo/passivo, do *ativamente passivo e passivamente ativo*, que forma a imagem dialética do corpo-canibal nos contos clariceanos *O corpo*, *O jantar* e *Devaneios e embriagues duma rapariga*. É um corpo-canibal que, ao mesmo tempo que come é comido, circula em um movimento pulsional do *fazer-se comer*, um movimento circular do comer que ativamente procura reencontrar o objeto perdido, precisando do outro para completar seu circuito.⁴¹⁰

Assim, a conjunção no mesmo ponto da tensão do comer e do ser comido, do incorporar e do ser incorporado, faz uma imagem dialética do corpo-canibal na figura autofágica da placenta que se come para alimentar a escritura em *Água viva* tal qual a imagem da cobra que morde o próprio rabo, o *Ouroboros*. Assim se conjuga o sujeito e o objeto, o dentro e o fora, o comedor e o comido. “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar.”⁴¹¹

A passagem da comunhão à truculência

Em *A repartição dos pães*⁴¹² aparece a pequena diferença que desliza da comunhão ao canibalismo, de uma comida que é

⁴⁰⁹ “Clarice sensibiliza politicamente o olhar para o culto gastronômico no seu entre-lugar antropofágico, o que já significa, ao mesmo tempo, *incorporar ao ser incorporada* pelo mundo: a partir do deslocamento de seu corpo que nunca esta onde se procura pois move-se ao ímpeto do desejo, abre-se em leque constelacional, as variações em series desencadeadoras de um contínuo proliferar de estéticas.” ANDRADE, Ana Luiza. “Políticas indigestas: gastronomia e antropofagia”. *Travessia: Revista de literatura*. Florianópolis, n. 36, p. 112-141, 1998, p. 134.

⁴¹⁰ LACAN, Jacques. “A pulsão parcial e seu circuito” in *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 175.

⁴¹¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 32.

⁴¹² LISPECTOR, Clarice. “A repartição dos pães” in *Felicidade Clandestina*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

inesperada e que se oferece irresistivelmente. “Passamos afinal à sala para um almoço que não tinha a benção da fome. E foi quando surpreendidos deparamos com a mesa. Não podia ser para nós... Era uma mesa para homens de boa vontade. Quem seria o conviva que não viera? Mas éramos nós mesmos.”⁴¹³

A cena de compartilhamento de uma mesa abundante (repartição) entra em colapso inevitável com as formas de incorporação de que nos fala Kilgour. Há, portanto, uma passagem da comunhão ao canibalismo quando, ao receber um banquete luxuoso como uma festa da colheita⁴¹⁴, em que se compartilha uma mesa em sua abundância, não se faz outra coisa que a partilha da carne. Ou seja, o que parece comunhão daqueles que se unem em torno da mesa vira canibalismo ao devorar, ao comer mais e mais do banquete oferecido e que se oferece. Um canibalismo sutil nos olhares, um querer devorar mais que o outro, ainda que com os olhos. “Quem bebia vinho, com os olhos tomava conta do leite. Quem lento bebeu o leite, sentiu o vinho que o outro bebia.”⁴¹⁵

A mesa do banquete é uma imagem dialética: uma mesa oferecida para um grupo de pessoas e que, ao mesmo tempo, se oferece ativamente para ser comida através da sensualidade das frutas e verduras, com suas formas, suas cores, a abundância que a mesa transborda. As peles dos tomates se estalavam, os pimentões ardiam os olhos.⁴¹⁶ As uvas esperavam o momento de serem esmagadas.⁴¹⁷ A calma das laranjas a adoçar a boca daquele que primeiro abrisse suas cascas⁴¹⁸ e adentrasse suas carnes açucaradas. As barbas ruivas do milho adornavam a mesa e os frutos como a barba de uma boca que se abre, que se oferece para ser beijada. “Tudo emaranhado em barbas e barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca.”⁴¹⁹ A mesa sedutora era irresistível a tal ponto que o desejo de comer nascia frente a mesa assim como no sexo nos oferecemos ao outro e

⁴¹³ *Idem* p. 89.

⁴¹⁴ *Idem* p. 90.

⁴¹⁵ *Idem* p. 90.

⁴¹⁶ *Idem* p. 89.

⁴¹⁷ *Idem* p. 89.

⁴¹⁸ *Idem* p. 89.

⁴¹⁹ *Idem* p. 89.

ansiamos pela incorporação dos corpos, pelo comer que devora. “Aquilo tudo queria tanto ser comido quanto nós queríamos comê-lo.”⁴²⁰

Uma forma de incorporação canibalesca, ambivalente, com agressão e amor se faz ver no conto *Uma história de tanto amor*⁴²¹. O amor da menina pelo objeto amado era tanto que ela chega a ser agressiva, canibalesca ao incorporar o objeto aniquilando-o para fazê-lo ainda mais seu, a partir do canibalismo oral que nos aponta Freud.⁴²²

A menina era uma conhecedora intuitiva de galinhas naquele quintal de Minas Gerais⁴²³. Tinha duas só para ela: Pedrina e Petronilha. Cuidava muito de seus amores, dando-lhes remédios para o fígado⁴²⁴, preocupada com as porcarias que comiam do chão⁴²⁵, procurando engordá-las quando as notava magras⁴²⁶. “A menina não entendera que engordá-las seria apressar-lhes um destino na mesa.”⁴²⁷ Até que um dia, mataram e comeram quem em vida era Petronilha. Tinha raiva de todos, principalmente do pai que adorava comer galinha⁴²⁸. Este metaforizou o pai da horda primitiva que gozava de todas as mulheres ao tomar seu objeto de amor.

Assim foi até que certo dia a mãe, percebendo sua raiva apaixonada, lhe explicou: “Quando a gente come os bichos, os

⁴²⁰ *Idem* p. 90.

⁴²¹ LISPECTOR, Clarice. “Uma história de tanto amor” in *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁴²² “A identificação, na verdade, é ambivalente deste o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto o desejo do afastamento de alguém. Comporta-se como derivado da primeira fase da organização da libido, da fase oral, em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal. O canibal, como sabemos, permaneceu nesta etapa; ele tem feição devoradora por seus inimigos e só devora as pessoas de quem gosta.” FREUD, Sigmund. “A identificação” in *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921). Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 133-134.

⁴²³ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 141.

⁴²⁴ *Idem* p. 140.

⁴²⁵ *Idem* p. 140.

⁴²⁶ *Idem* p. 141.

⁴²⁷ *Idem* p. 141.

⁴²⁸ *Idem* p. 142.

bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena.”⁴²⁹ Assim, quando estava um pouco maior e teve outro amor, a galinha Eponina, já havia compreendido que ser comida “era o destino fatal de quem nascia galinha.”⁴³⁰ Entretanto, sem esquecer o que a mãe lhe dissera sobre a incorporação amorosa, quando chegou a vez de Eponina ir à mesa, ela comeu o bicho mais que todos da família. Tinha ciúmes daqueles que também comiam Eponina⁴³¹. “Comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida.”⁴³²

Fizeram a galinha a molho pardo, ou seja, galinha ao molho de sangue, lembrando uma refeição totêmica. Foram transferidos à galinha ao molho pardo os rituais mais arcaicos de nossa violência canibal: o devoramento do pai da horda primitiva pelos filhos, que desejavam incorporar os fragmentos da força de um pai que podia tudo⁴³³. Assim, através da refeição se transmite o assassinato e devoramento que fundam a organização humana, as restrições morais, a internalização da lei da cultura e do sentimento de culpa⁴³⁴. “De modo que a menina, num ritual

⁴²⁹ *Idem* p. 142.

⁴³⁰ *Idem* p. 142.

⁴³¹ *Idem* p. 143.

⁴³² *Idem* p. 143.

⁴³³ “Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível fazer individualmente. (Algum avanço cultural, talvez o domínio de uma nova arma, proporcionou-lhes um senso de força superior.) Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força.” FREUD, Sigmund. “O retorno do totemismo na infância” in *Totem e tabu* (1913). Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 170.

⁴³⁴ “A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da

pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue.”⁴³⁵

A incorporação física, canibalesca do objeto de amor que a menina faz por um ato de antropofagia via oral, ela não apenas incorpora a carne. Ela coloca dentro de si os atributos e as propriedades daquele ser que ela devora assim como os filhos, ao comerem o pai da horda, desejavam incorporar a força paterna. A menina incorpora o objeto amado e o incorpóreo deste ser enquanto metáfora do objeto.⁴³⁶ Ou seja, através do gesto canibal, ela incorpora o *ser galinha*.⁴³⁷ Ela descobre que a palavra galinha tinha outra acepção: era uma entrega, um oferecimento sexual. “E quando cresceu ficou surpresa ao saber que na gíria o termo *galinha* tinha outra acepção. Sem notar a seriedade cômica que a coisa toda tomava. ‘Mas é o galo, que é um nervoso, é quem quer! Elas não fazem nada demais! E é tão rápido que mal se vê.’”⁴³⁸ A menina incorpora o *ser galinha*, se transforma no objeto amado, para então, no futuro ser incorporada pelo outro no amor. Ela faz uma passagem do seu amor canibalesco de menina para um *fazer-se comer* pelo outro de mulher. “A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens.”⁴³⁹

organização social, das restrições morais e da religião.” FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p. 170.

⁴³⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 143.

⁴³⁶ CRUGLAK, Clara. “Incorporación”, “Argumento mítico” in *Clínica de la identificación*. Rosario: Homo Sapiens, 2000.

⁴³⁷ O *ser galinha* em Clarice já aparece desde *Perto de um Coração Selvagem*, quando o pai alude à filha como a uma galinha que ele comprara na esquina. “Um dia um amigo do pai veio de longe e abraçou-se com ele. Na hora do jantar, Joana viu estupefata e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa. O pai e o homem bebiam vinho e o homem dizia de quando em quando: ‘Nem posso acreditar que tu tenhas arranjado uma filha...’ O pai voltava-se rindo para Joana e dizia: ‘Comprei na esquina.’” LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Circulo do livro, 1987, p. 21.

⁴³⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 141.

⁴³⁹ *Idem* p. 143

Corpos que (se) comem, corpos que (se) olham

O conto *O corpo* faz ver uma dança dos corpos em um movimento pulsional do comer e do olhar. Parafraseando o título do livro de Julio Cortázar,⁴⁴⁰ *Todos os fogos o fogo*, com o conto chegamos a *Todos os corpos o corpo*: de Carmem, Beatriz e Xavier que se entrelaçam em um *corpo-canibal* em seu Real pulsional, ou seja, a impossibilidade da satisfação completa que insiste em se realizar ao impulsionar os corpos. Portanto o corpo-canibal *não cessa de não se inscrever* assim como a pulsão que se faz ver através da dança de corpos dos três personagens, que é a dança do corpo-canibal, a qual se faz pelo comer e pelo olhar que encena a crueza, a truculência ao se oferecerem ao devoramento do outro, ao se exporem ao olhar do outro.

É um corpo-canibal que opera através de trocas cambiantes entre as posições ativas e passivas em um *fazer-se* constante tal qual uma dança em que os pares se tocam, se trocam e se invertem. E, desta forma, quando colocados os corpos em posições que formam um circuito, também faz parte da cena aquele olha, o *voyeur*. Assim o ativo e o passivo se conjugam em tensão, se trocam e se invertem ao comer e se oferecer, ao olhar e se fazer olhar. É assim que se faz ver uma imagem dialética do corpo-canibal a partir de *O corpo*.

O movimento pulsional procura satisfazer-se através do *fazer-se*⁴⁴¹, se colocando em posições ativas e/ou passivas para alcançar a meta. A satisfação da pulsão é uma satisfação paradoxal por nunca se dar por vencida, por não ser completa. É

⁴⁴⁰ O escritor cita Clarice no conto *Anel de Moebius* usando como epígrafe um trecho de *Perto do coração selvagem*. ANDRADE, Ana Luiza. "Bizarra coincidência: Clarice Lispector e Júlio Cortázar" in ANTELO, Raul (Org.) *Identidade e representação*. Florianópolis: Edeme, 1994, p. 286.

⁴⁴¹ "A atividade da pulsão se concentra nesse *se fazer*, e é reportando ao campo das outras pulsões que poderemos talvez ter alguma luz." LACAN, Jacques. "Do amor à libido" in *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 190.

uma *satisfação insatisfeita* e impossível⁴⁴², portanto essa impossibilidade é um Real pulsional. Na impossibilidade de satisfação, a pulsão contorna o objeto sempre faltante, perdido na forma de um cavo, de um vazio, o objeto *a*⁴⁴³.

Para tal, é preciso o outro para completar o circuito do vai e vem pulsional. Ora, se há aquele que olha, há aquele que se exhibe, se faz ver. Se há aquele que come, há aquele que se oferece ao devoramento. São pares que fazem parte do circuito pulsional, ativo e passivo, sádico e masoquista, exibicionista e voyeur, canibal e canibalizado. Assim, a partir do conto *O corpo* e nos demais contos que formam esta constelação do *corpo-canibal-pulsional* os lugares não são opostos, mas cambiantes, invertendo e conjugando ao mesmo tempo as posições ativa e passiva, interior e exterior, sujeito e objeto. Transformam-se as posições de sujeito e objeto ao *fazerem-se* objetos. Esta troca de lugares ativos e passivos é algo próprio do movimento pulsional que Freud destacou através dos verbos passivos, ativos e reflexivos nas vicissitudes da pulsão⁴⁴⁴ e que Lacan faz ver

⁴⁴² “Essa satisfação é paradoxal. Quando olhamos de perto para ela, apercebemo-nos de que entra em jogo algo de novo – a categoria do impossível. Ela é, no fundamento das concepções freudianas, absolutamente radical. O caminho do sujeito – para pronunciar aqui o termo em relação a o qual, só pode situar-se a satisfação – o caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível.” LACAN, Jacques. “Desmontagem da pulsão” in O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. p. 164-165.

⁴⁴³ “É esse objeto que confundimos muito frequentemente com aquilo sobre o que a pulsão se refecha – este objeto, que de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, a minúsculo. O objeto *a* não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento satisfará jamais a pulsão oral, senão contornando este objeto eternamente faltante.” Idem p. 176-177.

⁴⁴⁴ “Freud nos introduz agora à pulsão (através do artigo A pulsão e suas vicissitudes) numa via das mais tradicionais, fazendo uso a todo momento dos recursos de uma língua e não hesitando em se fundar em algo que só tem pertinência a certos sistemas linguísticos, as três vias, ativas, passivas e reflexivas. Mas é apenas um invólucro. Devemos ver que uma coisa é essa reversão significativa, outra coisa é isso com que ele a veste. O que é fundamental, no nível de casa pulsão, é o vai e vem que ela se estrutura. (...) Freud nos apresenta como assentado que

através do circuito pulsional, do outro que precisa fazer parte do movimento para que a pulsão circule⁴⁴⁵.

Entretanto antes de adentrarmos o corpo-canibal à feição de *voyeurs*, é preciso apontar para uma referência que o conto cita ainda que indiretamente: os contos de *A vida como ela é...*, de Nelson Rodrigues. O rodrigueano enredar-se dos personagens de casamento e adultério, traição e morte se faz presente no conto de Clarice. Com esta análise já começamos a esboçar o que se constitui um modo de fechamento deste trabalho⁴⁴⁶. Aquilo que nos contos deste livro de Nelson Rodrigues é uma solução para o casamento adúltero, ou seja, a vida a três, em Clarice é abertura do conto e assim coloca uma questão sobre o corpo e suas exigências truculentas: o paradoxo da *satisfação insatisfeita*, da *insatisfeita satisfação*.

Não por acaso, o conto *O corpo* começa com uma relação explícita a três, a bigamia de Xavier com Carmem e Beatriz. Já nos contos de Nelson a relação a três é uma solução para o casamento infeliz, como se faz ver em *Casal de três*. A resolução de Filadelfo para poder ser bem tratado pela sua esposa era manter o relacionamento de Jupira com seu amigo Cunha.⁴⁴⁷ Ele encontra a mulher aos prantos ao saber do recém noivado do amante. O marido pega uma arma, sai ao encontro de Cunha e o ameaça: “Ou você desmancha esse noivado ou dou-lhe um tiro

parte alguma desse percurso pode ser separada de seu vaivém, de sua reversão fundamental, do caráter circular do percurso da pulsão.” LACAN, Jacques. “A pulsão parcial e seu circuito” in O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 174-175.

⁴⁴⁵ “Esse sujeito, que é propriamente o outro, aparece no que a pulsão pode fechar seu curso circular. É somente com sua aparição no nível do outro que pode ser realizado o que é a função da pulsão.” Idem p. 175.

⁴⁴⁶ As referências a Nelson Rodrigues são diretas em *Um caso para Nelson Rodrigues* e em *Um caso complicado*, e incorporadas em *Antes da ponte Rio-Niterói*. Esses contos serão analisados a seguir como modo de concluir este trabalho, apontando para uma ponte entre Clarice e Nelson pela crueza da sexualidade, a truculência e os clichês e suas inversões.

⁴⁴⁷ RODRIGUES, Nelson. “Casal de três” in *A vida como ela é...* Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 30.

na boca, seu cachorro!”⁴⁴⁸ Cunha termina o noivado e vai jantar na casa de Filadelfo. Este lhe impõe a decisão: “Você, agora, vem jantar aqui todas as noites!”⁴⁴⁹ Era a felicidade de Jupira e de Filadelfo que, quando Cunha vai embora, ela se joga nos braços do marido e diz: “Você é um amor!”⁴⁵⁰ Também em *O pediatra*⁴⁵¹ aparece essa relação do marido que cobra para que outros homens fiquem com sua mulher leda. Só quem não sabia do acordo entre os dois era Menezes, que tinha tara por mulher séria⁴⁵² e que achou que esta mulher de seios fartos tivesse sido seduzida por ele. Diz leda a Menezes: “Dois mil cruzeiros. É quanto cobra o meu marido. Meu marido é quem trata dos preços. Dois mil cruzeiros.”⁴⁵³ E Menezes cai no choro.

Este é o drama que sempre se repete nos contos de *A vida como ela é...*: a relação a três (“*ménage a trois*” como dizem os franceses) no casamento e a certeza do adultério, de que não há mulher ou homem que não traia, que não cobice a mulher do próximo e que mulher séria e honesta trata mal o marido, como é alertado Filadelfo pelo sogro no conto *Casal de três*. Aconselha-o Dr. Magarão: “Você, meu caro, desconfie da esposa amável, da esposa cordial, gentil. A virtude é triste, azeda e neurastênica. (...) Sabe qual foi a esposa mais amável que eu já vi na minha vida? Sabe? Foi uma que traía o marido com a metade do Rio de Janeiro, inclusive comigo!”⁴⁵⁴

No conto de Clarice também há referência à época obscura e repressora da ditadura militar no Brasil. A menção aparece com o filme *O último tango em Paris*, que Xavier assiste,⁴⁵⁵ e que acaba levando-o à cama com suas duas mulheres, excitado com o que vê. Produzido em 1972, este filme foi censurado pela ditadura militar e só se tornou disponível em 1979. O livro do qual o conto faz parte, *A via crucis do corpo*, foi

⁴⁴⁸ *Idem* p. 30

⁴⁴⁹ *Idem* p. 30.

⁴⁵⁰ *Idem* p. 30.

⁴⁵¹ RODRIGUES, Nelson. “O pediatra” in *A vida como ela é...* Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 13.

⁴⁵² *Idem* p. 14.

⁴⁵³ *Idem* p. 16.

⁴⁵⁴ RODRIGUES, Nelson. “Casal de três” in *A vida como ela é...* Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 27.

⁴⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. “O corpo” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

publicado em 1974. Na época da ditadura militar, o discurso reacionário e ultraconservador era dominante e contrastava em tensão com o movimento de contra cultura de liberação sexual. O conto faz referência ao contexto repressor da ditadura militar à liberdade sexual por meio da menção ao filme e à bigamia explícita.

A referência feita ao filme *O último tango em Paris*, que se repete três vezes nos quatro primeiros parágrafos⁴⁵⁶, nos leva a relacionar o tango e os seus movimentos de dança com entrelaçamento dos corpos dos personagens na relação a três. O tango é um baile no qual se exibem os corpos com seus gestos sensuais, o roçar dos sapatos, as carícias nos rostos, enquanto nós, que assistimos esta dança sedutora, nos colocamos como *voyeurs* do ardor que entrelaça aqueles que dançam⁴⁵⁷. Assim, o entrelaçamento dos corpos no tango é análogo ao entrelaçamento do *corpo-canibal-pulsional* que se faz ver no conto através do comer e do olhar que aparece através do sexo, da comida, da exibição ao outro e do voyeurismo entre eles.

Torna-se memorável a noite que Xavier assistiu ao *O último tango em Paris*, pois os três foram para cama⁴⁵⁸. A excitação de ver se desdobra em uma transa a três que nos lembra o que Bataille nos fala sobre a orgia.⁴⁵⁹ Nela, os corpos se perdem, estão fora de si. A desorganização frenética da orgia em direção a perda é tal que Carmem precisou tomar um banho

⁴⁵⁶ *Idem* p. 21.

⁴⁵⁷ “O tango é a dança da carne, do desejo, dos corpos entrelaçados. É um diálogo novo, a sedução feita movimento, o ir e vir, encontro de dois mundos desencontrados. É um baile exibicionista, esteticamente belo, e ronda sem temores o universo do lúdico. O casal de baile roça seus sapatos entre sensuais carícias enquanto o atônico *voyeur*, fascina e deslumbra com o ardor do tácito romance entre os dançarinos.” A frase com esta ideia do tango como dança sedutora e daquele que a vê como um *voyeur* é uma frase citada em diversos sites sobre tango e sua autoria é desconhecida. Disponível em <http://www.mibuenosairesquerido.com/Tango1.htm>. Acesso no dia 26 jul. 2013.

⁴⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁵⁹ “Ela (a orgia) pede o frenesi, a vertigem e a perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser em um deslocamento cego em direção à perda.” BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 176.

gelado para “se pôr em forma de novo”⁴⁶⁰ Ela estava ‘estremunhada’⁴⁶¹. O estremunhar-se é um acordar de repente, atordoar-se, estar desorientado. Ou seja, é o contato com a continuidade da orgia⁴⁶²: a desordem que ela gera na sua convulsão violenta e sem medida que contagia os corpos em frenesi⁴⁶³ e o retorno à descontinuidade do ser. O desprendimento da continuidade excessiva ainda lateja no corpo, precisando se esfriar para voltar à forma da descontinuidade.

Entre os três amantes há o jogo de olhar, do prazer de ver, de estar como *voyeur*, daquele que faz parte da cena enquanto espectador, que se surpreende enquanto sujeito que olha pelo buraco da fechadura, enquanto sujeito que se vê como olhar escondido⁴⁶⁴ que aparece na transa a três. Enquanto dois transam, uma olha da mesma maneira que, enquanto dois dançam e exibem seus gestos sedutores, outro olha. Nós somos os *voyeurs* da cena do corpo-canibal assim como os três participam do jogo de olhar. “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra.”⁴⁶⁵

O homem truculento e sanguíneo⁴⁶⁶ que era Xavier nos faz ver a violência que agita o corpo-canibal, a insaciedade, a satisfação insatisfeita que move a pulsão oral e que transborda no comer a comida e comer as mulheres, as suas grandes

⁴⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁶¹ *Idem* p. 21.

⁴⁶² “Desordem de gritos, desordem de gestos violentos e das danças, desordem dos amplexos, enfim, desordem dos sentimentos animados por uma convulsão sem medida. As perspectivas da perda exigiam essa fuga na indistinção na qual os elementos estáveis da atividade humana escapavam, que em não havia mais nada que não perdesse o pé.” BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 177.

⁴⁶³ “O erotismo orgíaco é em sua essência um excesso perigoso. Sua contaminação explosiva ameaça indistintamente toda as possibilidades de vida.” *Idem* p. 176

⁴⁶⁴ “Se esta análise (a que Lacan faz de Sartre) faz surgir a instância do olhar, não é no nível do outro cujo olhar surpreende o sujeito que está olhando o buraco da fechadura. É que o outro surpreende, ele, o sujeito, como inteiramente olhar escondido.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁶⁵ LISPECTOR, Clarice. “O corpo” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

⁴⁶⁶ *Idem* p. 21. (Grifo meu)

comidas. “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, *as grandes comidas*.”⁴⁶⁷

Ele chegava em casa com uma fome que não acabava mais⁴⁶⁸. Portanto na fome se faz ver a truculência insaciável que não se satisfaz, a força constante da pulsão que não cessa nem dia nem noite⁴⁶⁹, sempre pedindo por mais que nunca vai se completar, por ser a pulsão um Real da impossibilidade da completude com o objeto, mas que sempre contorna o vazio dos objetos a. Na ferocidade das bocas que se que abrem para a violência do comer, Xavier é a própria imagem da truculência pelo modo de comer: comia de maus modos, com as mãos, de boca aberta, fazendo muito barulho ao mastigar⁴⁷⁰ lembrando os maus modos do velho em *O jantar*, que será analisado em seguida. É a crueza do comer na sua voracidade, na sua violência e na agressão erótica do canibalismo de que nos fala Maggie Kilgour.

As mulheres se esmeravam nas incorporações para Xavier: os molhos e os rosbifes⁴⁷¹, os frangos recheados para as bocas que se deliciam no prazer da boca⁴⁷². Os frangos com farofa de passas e ameixas, úmidos e bons⁴⁷³, se desmanchavam na boca, se ofereciam sedutores ao devoramento, assim como Beatriz e Carmem se ofereciam enquanto comidas para Xavier. E, da mesma forma, ele era a comida para as duas.

⁴⁶⁷ *Idem* p. 22.

⁴⁶⁸ *Idem* p. 22.

⁴⁶⁹ “A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 163.

⁴⁷⁰ *Idem* p. 23.

⁴⁷¹ *Idem* p. 23.

⁴⁷² “Essa boca que se abre no registro da pulsão, não é pelo alimento que ela se satisfaz, é como se diz, pelo prazer da boca. É mesmo por isso que, na experiência analítica, a pulsão oral se encontra, em último termo, numa situação em que ela não faz outra coisa senão encomendar o menu. (...) O que vai a boca, retorna à boca, e se esgota nesse prazer da boca.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁷³ *Idem* p. 22.

A imagem dialética do comer se faz ver no frango que Xavier come sozinho⁴⁷⁴, ou seja, metaforizando as duas mulheres que ele come. As duas dividem um frango⁴⁷⁵ assim como dividem entre si Xavier. É uma imagem dialética a do comer os frangos ao conjugar a tensão do comer e da comida, do ativo e do passivo, pois eram ao mesmo tempo Xavier, Carmem e Beatriz o canibal e o canibalizado, o comedor e a comida ao se *comerem*. As duas também faziam amor. O dia era longo⁴⁷⁶. Possuíam-se. Incorporavam-se os três de dois em dois. Era uma tentativa de se completar, de *re-unir* algo que se separou que se supôs que era seu, de aplacar, seja na cama seja no prato, o vazio que causa o desejo.

Ao se exibir para outro ver, o olhar cai sobre e sob o outro como um objeto a,⁴⁷⁷ tanto na vergonha quanto no exibicionismo. Através do olhar, o objeto perdido que se procura reencontrar, se abre e se faz ver. Assim, no *fazer-se olhar*, *são conjugadas a passividade e a atividade*, pois aquele que é olhado, passivamente, se faz ser olhado ativamente.⁴⁷⁸ Deste modo, Beatriz exhibe a exuberância de suas carnes gordas ao andar nua pela casa⁴⁷⁹ e escolher sempre as menores peças de roupa para os enormes seios que tinha,⁴⁸⁰ sabendo ter duas pessoas para quem exibir-se: Carmem e Xavier. Por sua vez, Carmem tinha um diário⁴⁸¹, ‘grosso caderno encadernado de vermelho’ no qual anotava os dias em que Xavier a escolhia. Depois dava o diário

⁴⁷⁴ *Idem* p. 21.

⁴⁷⁵ *Idem* p. 22.

⁴⁷⁶ *Idem* p. 23.

⁴⁷⁷ “O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado na conflagração da vergonha, pela introdução do outro.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁷⁸ “Se graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁷⁹ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁰ *Idem* p. 22.

⁴⁸¹ Em *Bolor*, o livro do português Augusto Abelaira, existe também um diário em que três escrevem sobre suas relações um com o outro, como numa “ménage a trois” imaginária, ou seja, um jogo voyeurístico.

para Beatriz ler,⁴⁸² colocando desta forma o outro como vítima de sua exposição, daquilo que exhibe para provocar o olhar alheio⁴⁸³.

Há no jogo de olhares também o *voyeur* que vê a imagem de uma fantasia. Quando as mulheres contam para Xavier que vão para cama juntas, ele vibra⁴⁸⁴. Ao transarem na frente dele, “ele roeu-se de inveja.”⁴⁸⁵ A inveja de ver suas mulheres transando é a imagem da fantasia que esconde a falta que a castração inscreve, pois naquela relação não havia diferença sexual. Esta é uma imagem para o *voyeur*: a ausência da castração⁴⁸⁶. Ou seja, é uma imagem neurótico-perversa quando esconde a falta, pois como nos diz Lacan, o que se olha é o que não se pode ver.⁴⁸⁷

A bigamia de Xavier com Carmem e Beatriz se configura como um jogo que possui regras assim como nos coloca Roger Callois em *O homem e os jogos*⁴⁸⁸. A lei que regulamenta o jogo a três é a bigamia. Por não ser a bigamia uma convenção

⁴⁸² LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁸³ “No exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo, é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação na cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que olha.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁸⁵ *Idem* p. 24.

⁴⁸⁶ “O que ele procura ver é o objeto enquanto ausência. O que o voyeur procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra detrás da cortina. Aí ele vai fantasiar não importa que magia de presença, a mais graciosa das mocinhas, mesmo que do outro lado haja apenas um atleta peludo. O que ele procura não é, como se diz, o falo – mas justamente sua ausência.” LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁸⁷ *Idem* p. 179.

⁴⁸⁸ “Todo o jogo é um sistema de regras que definem o que é e o que não é do jogo, ou seja, o permitido e o proibido. Estas convenções são simultaneamente arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, pois, se assim for, o jogo acaba imediatamente e é destruído por este fato. (...) O que se designa por jogo surge, desta vez, como um conjunto de restrições voluntárias, aceites de bom grado e que estabelecem uma ordem estável, por vezes uma legislação tácita num universo sem lei.” CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens* (1967). Tradução de José Garcez Palha. Cotovia: Lisboa, 1990, p. 11-12.

comum no ocidente quanto o casamento monogâmico o é, ela constitui a regulamentação, é a instauração do jogo entre eles.⁴⁸⁹ Ou seja, o que estava em jogo na partida era a relação de Carmem, Beatriz e Xavier. Outro parceiro, além destes três, não fazia parte do jogo. Caso contrário, seria a quebra da regra do jogo atuado por eles. E é a corrupção do jogo que faz Xavier. Ele traía suas mulheres com uma prostituta ótima⁴⁹⁰. Mas justamente por saber que era a quebra das regras ele “nada contava em casa, pois não era doido.”⁴⁹¹ Ele esconde a violação praticada, fingindo estar de acordo com elas, trapaceia escondendo outro corpo que também se coloca na troca cambiante de posições do corpo-canibal. “Os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros.”⁴⁹² Se descoberta a sua trapaça, portando, Xavier será colocado para fora do jogo⁴⁹³. E assim se sucede.

Um dia chega ele em casa com marcas de batom na camisa.⁴⁹⁴ Estivera com sua prostituta preferida. As duas mulheres então correm pela casa atrás dele com um pedaço de pau. Xavier tenta se desculpar dizendo que sente vontade de fazer sexo durante o dia.⁴⁹⁵ Mas não houve jeito: elas passam a desprezá-lo, não cozinham mais para ele. “Que se arranjasse com a terceira mulher.”⁴⁹⁶

Neste ponto, a *dança se faz jogo* pela bigamia e o *jogo se faz dança* pelas posições que os parceiros ocupam. O tango muda de música e com ela muda a coreografia dos pares. As posições dos sujeitos se invertem, portanto acontece uma troca

⁴⁸⁹ O jogo é “sujeito a convenções que suspendem as leis normais e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta.” *Idem* p. 30.

⁴⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 22

⁴⁹¹ *Idem* p. 22.

⁴⁹² *Idem* p. 22.

⁴⁹³ “O batoteiro (aquele que trapaça), esse, permanece no universo do jogo. Se ele contorna as regras é, pelo menos, fingindo respeitá-las. Tenta ludibriar. É desonesto e também hipócrita. De tal maneira que se salvaguarda proclamando com a sua atitude a validade das convenções que viola, pois tem a necessidade de que os outros lhe obedçam. Se o descobrem, expulsam-no. O universo do jogo continuará intacto.”

CAILLOIS, Roger. *Op. cit.*, p. 66.

⁴⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁹⁵ *Idem* p. 24.

⁴⁹⁶ *Idem* p. 24.

de posições na dança do corpo-canibal. “Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas e desprezando-o.”⁴⁹⁷

Se antes era Xavier quem comandava o jogo por ser ele quem comia os dois frangos úmidos e bons, ou seja, Carmem e Beatriz, agora as duas estão unidas tomando posição e, ao rejeitá-lo, o rebaixam. Entretanto, se anteriormente Xavier estava em uma posição ativa em relação às duas, ele, ao mesmo tempo, se submetia passivamente à prostituta. “Esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo.”⁴⁹⁸

Porém algo na relação a três já anunciava que havia uma tragédia por vir, fosse a de um tango trágico ou uma tragédia carioca⁴⁹⁹ ao modo rodrigueano. “Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria.”⁵⁰⁰ Aí parece outra referência aos contos de Nelson, a morte, o trágico que monta os contos de *A vida como ela é...* Por exemplo, como o suicídio de Gouveia com uma bala nos miolos⁵⁰¹ em *A mulher do próximo*. Ele não aguentou as cusparadas de Arlindo que levava na cara toda vez que o encontrava como retaliação por ter se tornado amante da mulher dele.

Olha, seu cachorro: não vou matar ninguém, nem a ti, nem a ela. Gosto demais de minha mulher. E gosto tanto que não te mato para que ela não sofra. Mas quero que saibas o seguinte. Pausa e pergunta: ‘Estás ouvindo?’ Soluçou: ‘Sim.’ E Arlindo: ‘Minha vingança é a seguinte: daqui por diante, sempre que te

⁴⁹⁷ *Idem* p. 24.

⁴⁹⁸ *Idem* p. 25.

⁴⁹⁹ Em uma das edições do teatro completo de Nelson Rodrigues, o crítico Sábato Magaldi organiza as peças em determinados setores como as tragédias cariocas, peças míticas e peças psicológicas. RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, S.A, 1993.

⁵⁰⁰ LISPECTOR, Clarice. “O corpo” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 22.

⁵⁰¹ RODRIGUES, Nelson. “A mulher do próximo” in *A vida como ela é...* Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 38.

encontrar, seja onde for, eu te cuspirei na cara.⁵⁰²

A mesma tragicidade também se lê em *O decote*. Aderbal sabe das traições da mulher, entretanto tolera as saídas adúlteras em nome da filha amada que gostava muito da mãe. Ele já era mais pai do que marido na relação. Entretanto, quando sua esposa Carla lhe joga na cara que o traiu com todos os seus amigos, total 17⁵⁰³, ele desata a chorar. Ao ver o pai chorando, Mirna, a filha, diz a ele que não gosta mais da mãe. Ele então não pensa duas vezes: pega o revólver e dispara dois tiros no meio do decote de Clara.⁵⁰⁴

Retornando ao conto de Clarice, em uma noite, quando pensavam na morte, Carmem e Beatriz decidiram matar Xavier, que dormia tranquilamente. Foram à cozinha e pegaram dois facões afiados. No quarto escuro, apunhalando o cobertor, procuravam acertar o corpo do companheiro. “O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.”⁵⁰⁵ Carregaram o corpo, que pesava, para o jardim. “Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito.”⁵⁰⁶ Cavaram uma cova, enterraram o corpo de Xavier e plantaram rosas naquela terra fértil.⁵⁰⁷ As duas mulheres ficaram tristes após o crime, comeram pouco e a casa se banhou de *mala suerte*.⁵⁰⁸

O secretário de Xavier, enquanto isso, desconfiado do desaparecimento do chefe, avisou aos policiais, que fizeram uma busca na casa do polígamo.⁵⁰⁹ E assim termina uma história qualquer que não se quer se incomodar como fazem os policiais quando desenterram o corpo de Xavier já deformado e meio corroído.⁵¹⁰ “Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito

⁵⁰² *Idem* p. 37.

⁵⁰³ RODRIGUES, Nelson. “O decote” in *A vida como ela é...* Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 60.

⁵⁰⁴ *Idem* p. 61.

⁵⁰⁵ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁰⁶ *Idem* p. 27.

⁵⁰⁷ *Idem* p. 27.

⁵⁰⁸ *Idem* p. 27.

⁵⁰⁹ *Idem* p. 28.

⁵¹⁰ *Idem* p. 28.

barulho, muito papel escrito, muita falação. E vocês duas, disse outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevidéu. Não nos deem maior amolação.”⁵¹¹ E as duas assim voltam ao jogo da dança do corpo-canibal-pulsional que sempre recomeça, que nunca se finda, agora em Montevidéu, onde teve, por sinal, origem o tango.

Nos devaneios de devoramento

O prato, ao proporcionar o devaneio e a solidão daquele que come realizando um desejo, é tal qual a tela do sonho tanto para *Come, meu filho* quanto para *Devaneios e embriaguez duma rapariga*. Assim como no sonho, a alucinação perceptual se dá através da tela branca do prato, como bem nos coloca a psicanalista Gisele Harrus-Rèvidi.⁵¹² Assim, aquele que come é um sonhador acordado e no momento do comer, recolhido em sua descontinuidade, atualizam-se reminiscências sensoriais, fantasmas do comer e do devoramento⁵¹³ como se vê no conto *O jantar*⁵¹⁴.

Ainda que não saibamos o que o velho delira enquanto come o bife vorazmente de olhos fechados, as ideias fantasmáticas de devoramento atualizam no outro, o narrador, que, de fora, observa o velho. Para o narrador-observador, que come com os olhos, o velho é o seu prato principal no jantar.

⁵¹¹ *Idem* p. 28.

⁵¹² “Tal um seio grande e transbordante, o prato pode ser um substituto da tela do sonho, ‘a superfície sobre a qual um sonho aparece projetado. É um fundo branco presente no sonho, mesmo se ele não é necessariamente visto.” RÈVIDI-HARRUS, Gisele “O prato” in *Travessia: revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina, n. 36, p. 89-95, jan.-jun. 1998, p. 92.

⁵¹³ “O sonho é constituído de imagens e de sons e aquele que come se assemelha por vezes a um sonhador acordado: se sente em segurança, o homem que come sozinho está em estado de mínima vigilância, de quietude e de regressão; a refeição é um momento de vagos fantasmas em que se mexem e se atualizam fragmentos de memória constituídos não de lembranças precisas, mas de reminiscências sensoriais.” *Idem* p. 92-93.

⁵¹⁴ LISPECTOR, Clarice. “O jantar” in *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

“Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão.”⁵¹⁵ O velho é a fantasia de devorar e ser devorado. Ele observa e se encanta com o velho com toda força da ambivalência.

Sua violenta potência sacode-se presa. Ele espera. Até que a fome parece assaltá-lo e ele recomeça a mastigar com apetite, de sobranceiras franzidas. Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber o porquê, participando também não sabia de quê. De repente, ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e apertando numa brutalidade que me enleva.⁵¹⁶

O olhar exterior que observa o velho é ao mesmo tempo interior, pois se sente devorado pelo velho na náusea, na sensação de carne crua que paira no prato ao deixar de comer enquanto o velho come. “Eu não podia mais, a carne no meu prato era crua, eu é que não podia mais. Porém ele – ele comia.”⁵¹⁷ O narrador espera por qualquer momento de comoção do velho, uma lágrima a escorrer, os olhos fechados, o lenço a enxugar a testa do velho *comedor de criancinhas*⁵¹⁸, como o chama. Observa que o velho comia com peso ao mesmo tempo com força. “As sobranceiras grossas estavam juntas. A comida devia ter ficado parada pouco abaixo da garganta sob a dureza da emoção, pois quando ele pôde continuar fez um gesto terrível de esforço para engolir e passou o guardanapo na testa.”⁵¹⁹ Sentia-se, portanto, devorado por aquilo que observava, numa tontura, no êxtase arfante da náusea. “Desta vez foste bem agarrado, velho. Meus olhos ardem e a claridade é alta e persistente. Estou tomado pelo êxtase arfante da náusea.”⁵²⁰ Quem comia era o velho, mas o narrador que o observava tinha como jantar um velho que come, mesmo rejeitando a carne e o sangue quando se sente morto, comido. “Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi

⁵¹⁵ *Idem* p. 78.

⁵¹⁶ *Idem* p. 77 e 78

⁵¹⁷ *Idem* p. 78

⁵¹⁸ *Idem* p. 80.

⁵¹⁹ *Idem* p. 78.

⁵²⁰ *Idem* p. 79.

o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.”⁵²¹

Se a sensação de ser incorporado se reflete na náusea ao ver o velho que *come* e *o come*, em *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*⁵²² o devaneio é luxuriante. No prazer da boca de beber e falar, a portuguesa lânguida se transforma numa luxuriante lagosta: seu corpo cresce, incha, com os braços e as pernas longas em um oferecimento ao homem de negócios que não é seu marido. “Sua carne alva estava doce como a de uma lagosta viva a se mexer devagar no ar. E aquela vontade de se sentir mal para aprofundar a doçura em bem ruim. E aquela maldadezinha de quem tem um corpo.”⁵²³

O gesto da mulher é sedutor nos dois sentidos da comida através do devir-lagosta: ela se faz comida, um prato principal para o homem, ao mesmo tempo em que se oferece para ser incorporada pelo outro. Não sabemos o que ela come para ter semelhante devaneio, só sabemos do vinho verde⁵²⁴ a amolecer suas carnes. Queria ela ser o prato principal, a porção individual, o território da oralidade, como nos coloca Gysèle Harrus-Révidi⁵²⁵, território do devoramento, da incorporação, num oferecimento ao homem. Que ele se refestelasse com a lagosta que gostaria de ser, devorada com as mãos, quebrando os ossos, as carapaças, para chegar à carne doce e rosada. É de um jeito canibal que se come uma lagosta, é de um jeito canibal que se ama.

Seu delírio interior no exterior do restaurante, o inchaço do devir-lagosta, a *lagostice* demora a passar. Ainda sob efeito do vinho verde que desprende a fantasia, volta ao interior do lar, dos afazeres domésticos. Era o devaneio interior de uma exterioridade de ser incorporada, devorada pelo outro, mas ela estava presa em casa pelos laços da família, a casa por limpar,

⁵²¹ *Idem* p. 80 e 81

⁵²² LISPECTOR, Clarice. “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” in *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁵²³ *Idem* p. 13.

⁵²⁴ *Idem* p. 12.

⁵²⁵ “O desejo oral coloca-se sobre o prato (*assiette*) que adquire assim, a cada refeição, o estatuto efêmero de território da oralidade.” RÉVIDI-HARRUS, Gisele. *Op. cit.* p. 89.

as batatas para descascar, os miúdos que voltariam da casa das tias⁵²⁶. “Cadela, disse a rir”⁵²⁷ na sua relaxada preguiça.

⁵²⁶ *Idem* p. 12.

⁵²⁷ LISPECTOR, *Op. cit.* p. 18.

MOMENTO DE CONCLUIR E INSTANTE E VER

É chegado o momento de concluir a dissertação. Mas da mesma forma que a conclusão é o final de um percurso, pode também retornar ao começo e se tornar um novo instante de ver, dando mais uma volta, construindo uma ponte entre pontas à feição de uma imagem dialética. Ou seja, trata-se ao mesmo tempo do fechamento de um ciclo e da abertura de inquietações que geram questões a serem aprofundadas com mais uma volta que o ciclo acadêmico propõe por meio de um estudo futuro, a tese de doutorado. Digo isto para enfatizar que o que ensaio nesta conclusão não se esgota, não está acabado, ao invés disso traz delicadas pontas que se unem e que podem se abrir mais, revelando outras imagens dialéticas. Cada frase parece levantar uma nova abertura para as relações entre Clarice Lispector e Nelson Rodrigues, entre a sexualidade, o clichê, a crueza, a violência transgressora, ainda que neste momento se chegue à conclusão, ao (in)acabamento.

Portanto faço este texto pela possibilidade revolucionária da imagem dialética que lampeja ao nos abrir o tempo, ao nos lançar um apelo do passado no presente para um futuro que ainda pode ser, mas que ainda não é. O apelo do passado *aqui escrito* no presente para um futuro que ainda não é, existe no momento de concluir, e pode vir a ser, em sua potência revolucionária através de pontos que brilham, que lampejam para formar constelações futuras de pensamentos.

Assim, agora trago aquilo que já se delineava no decorrer do trabalho, ou seja, uma pergunta, uma relação *com*, uma passagem nos textos de Clarice. De onde vem essa abertura ao clichê e a sua revelação de inversões através das imagens alegóricas da sexualidade que relampejam nos textos da escritora? Em que se relaciona a crueza, a truculência dos corpos que se enlaçam, nos corpos-restos que nos fazem colidir com a *falta-em-ser*, com o enigma que é a sexualidade, *aquilo* que nos move na *via crucis* do mundo até o fim da vida? Ainda que possam existir várias respostas para essas perguntas, tomamos uma via e por ela fizemos uma ponte, unindo duas pontas num *através*, num atravessamento, a ponte que se faz

entre Clarice Lispector e Nelson Rodrigues⁵²⁸, através da crueza, da truculência, da violência que nos move, numa revelação dos clichês em suas inversões, por essa via crua que se faz ver a violência transgressora da sexualidade humana.

A ponte entre Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a revelação dos clichês e da crueza

Clarice cita Nelson Rodrigues direta e indiretamente. Faz isso de diversas formas, como pudemos perceber a partir da análise do conto *O corpo* através de referências ao enredo rodrigueano. E como veremos, as referências indiretas não são por acaso. Entretanto existem também citações diretas a Nelson nos textos de Clarice. Iniciamos por elas no conto *Um caso para Nelson Rodrigues*, que já o cita em seu título e que foi publicado em 3 de fevereiro de 1973 nos textos de Clarice para *Jornal do Brasil*, reunidos em *A descoberta do mundo*⁵²⁹. Esse texto foi desdobrado em duas versões para os livros *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, como já era de seu costume repetir seus escritos com ligeiras modificações e publicar a incorporação destes em outros livros⁵³⁰.

Se a reprodutibilidade técnica, como nos introduz Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁵³¹, faz do objeto único uma reprodução em série e se são os objetos feitos para serem vistos, possuídos e para estarem cada vez mais perto, em lugares em que antes não era possível,

⁵²⁸ Aproprio-me aqui de algumas das articulações da Prof^a. Dra. Ana Luiza Andrade em seu artigo “In the inter(t)sex(t) of Clarice Lispector and Nelson Rodrigues: from drama to language” a respeito da ligação entre os dois autores. In *Tropical Paths: essays on modern brazilian literature*. New York: Garland Publishing, 1993.

⁵²⁹ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵³⁰ Simone Curi considera este corpus fragmentário de textos como estratégia clariceana em seu trabalho de pesquisa para o doutorado. In CURI, Simone. *A via crucis do corpus ou a grande aventura do espírito*. Florianópolis: Universidade federal de Santa Catarina. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em literatura, 2004.

⁵³¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

como dentro de casa e em todos os lugares⁵³², Clarice coloca seus objetos-textos em reprodução entre os próprios textos, através de repetições, de recopilações em sua obra. Ela os faz circular entre os textos, os reproduz em série, repetidamente. Os trechos que farão parte de *Seco estudo de cavalos*, de *Onde estivestes de noite*, já aparecem em *A paixão segundo G.H.* e, posteriormente, em *Um sopro de vida (Pulsações)*. O famigerado texto de *O ovo e a galinha*, publicado por partes nas crônicas do *Jornal do Brasil*, em 1969, é retomado tanto em *Felicidade Clandestina* quanto em *A legião estrangeira*. Uma destas crônicas do *Jornal do Brasil* reunidas em *A descoberta do mundo*, *Brainstorm*, é publicada como *Tempestade de almas* em *Onde estivestes de noite*. E não fica por aí: esta narrativa é utilizada quase na íntegra em *Água viva*, que já é outra coletânea de objetos, o guarda-roupa, o espelho, as flores e assim poderíamos procurar tantos outros textos que se repetem no conjunto de textos de Clarice Lispector.

Tanto *Onde estivestes de noite* quanto *A via crucis do corpo*, o conto *Um caso para Nelson Rodrigues* aparece com pequenas modificações e alterações de título. Ambos os livros foram publicados no ano de 1974. Entretanto as referências a Nelson, que ainda se fazem ver em *Um caso complicado*, são incorporadas em *Antes da ponte Rio-Niterói*. Se antes a virago ciumenta⁵³³ que joga água quente no ouvido do marido deste caso complicado era “tão requintada como Nelson Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis”⁵³⁴, em *Antes da ponte Rio-Niterói* os detalhes cruéis já não podem ser negligenciados pelo narrador, que incorpora a crueza, a violência que já não pode ser mais mencionada como uma característica exclusivamente rodrigueana. Portanto a crueza, a truculência e a violência são

⁵³² “Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.” *Idem* p. 168-169.

⁵³³ LISPECTOR, Clarice. “Um caso complicado” in *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 84.

⁵³⁴ *Idem* p. 84.

incorporadas às narrativas clariceanas, como foi visto até então, por meio de imagens dialéticas que se abriram de seus textos, que se fizeram ler desde as revelações dos clichês da *falta-em-ser*, do despertar de *ex-velha* através do corpo-resto, da violência e da truculência do comer no corpo-canibal-pulsional. “Essa mulher ardente lá um dia teve ciúmes. E era requintada. Não posso negligenciar detalhes cruéis.”⁵³⁵

Ardilosamente, é Clarice quem nos diz que “esta história não é de sua seara. É de safra de quem pode mais do que eu.”⁵³⁶ Mas é assim mesmo que se inicia a paródia sutil do Nelson *pavão*. Como uma figura pública, Nelson *vende e se vende*. Ele sempre fora saliente, exagerado em suas aparições pela crueza de suas frases, por ser bombástico como uma manchete de jornal: sem meias palavras. Ao dizer que “Toda mulher gosta de apanhar. O homem é que não gosta de bater”,⁵³⁷ nos aponta para a violência que emerge do sexo, a relação entre sexo e violência. Expõe a nu o perverso, polimorfo e infantil da sexualidade humana ao publicar que “A educação sexual só devia ser dada por um veterinário.”⁵³⁸ A eterna certeza da traição, a relação a três que atravessa todos os casamentos vistos pelo buraco da fechadura⁵³⁹ é o enquadramento do olhar do escritor: “Desconfie da esposa amável, da esposa cordial, gentil. A virtude é triste, azeda e neurastênica.”⁵⁴⁰ E, para Nelson, a solidão não se perpetua nem mesmo com a sombra da

⁵³⁵ LISPECTOR, Clarice. “Antes da ponte Rio-Niterói” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 58. (Grifo meu)

⁵³⁶ *Idem* p. 57.

⁵³⁷ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1997. Disponível em http://www.releituras.com/nelsonr_flor.asp. Acesso em 30 jul. 2013.

⁵³⁸ *Idem*.

⁵³⁹ “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.” *Idem*.

⁵⁴⁰ RODRIGUES, Nelson. “Casal de três” in *A vida como ela é...O homem fiel e outros contos*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 27.

morte que paira sobre as viúvas: “Uma dor de viúva dura 48 horas.”⁵⁴¹

O posicionamento *pavão* do escritor contrasta com a figura pública de Clarice que preferiu o anonimato, a distância, o silêncio. Ela não entrava em um jogo público. Para sobreviver de sua escrita, de seus textos, usava pseudônimos como máscaras nas colunas femininas nos anos 60, e entre 60 e 70 escrevia os fragmentos para o *Jornal do Brasil*. Em um destes fragmentos de *A descoberta do mundo*, Clarice fala sobre a questão do anonimato: “Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Estou precisando desse sonho. Aliás, eu não queria mais escrever. Escrevo porque estou precisando de dinheiro. Eu queria fica calada.”⁵⁴²

Antes da ponte Rio-Niterói é uma história tão enovelada que é preciso recomençar o texto em uma nova linha. “Mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo e em outra linha, outro parágrafo para melhor começar.”⁵⁴³ É uma sucessão de intrigas enroladas de relações a três: do pai da moça com a esposa do médico, do noivo da moça doente que morava com outra mulher enquanto era noivo. As relações a três, as intrigas de casamentos e adultérios, já citadas indiretamente através do conto *O corpo*, coincidem com o enredo dos contos de *A vida como ela é...*

O tema do jogo das traições é exposto no conto clariceano de forma sutilmente paródica nos *parentescos* de uma *clientela* menos discreta e mais direta do subúrbio: o pai da menina doente era amante da mulher do médico que tratava da sua filha⁵⁴⁴. E todos sabiam⁵⁴⁵ dessas traições exatamente como nos

⁵⁴¹ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1997. Disponível em http://www.releituras.com/nelsonr_flor.asp. Acesso em 30 jul. 2013.

⁵⁴² LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 92.

⁵⁴³ LISPECTOR, Clarice. “Antes da ponte Rio-Niterói” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 58

⁵⁴⁴ *Idem* p. 57.

contos de *A vida como ela...* nos quais a traição era uma certeza. E, como se fosse para lembrar os apartamentos emprestados para os encontros em *O pediatra*, no qual Menezes pede emprestado o apartamento da mãe do amigo por ser “residencial e familiar”⁵⁴⁶, no conto clariceano aparece um código dos amantes: “A mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava.”⁵⁴⁷ Esse código funcionava bem dentro do panorama suburbano de roupas penduradas.

Por sua vez o amante, com seu alfinete de gravata⁵⁴⁸, cheirava a alho⁵⁴⁹, mas a mulher não se importava “queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida.”⁵⁵⁰ Como é tão importante aos personagens rodrigueanos, nos casamentos suburbanos o adultério não é um segredo, mas uma condição do casamento, até mesmo uma condição de gozo, e até fetichista, como diz Sandoval em *O aleijado*: “Só gosto de mulher casada.”⁵⁵¹

Ora, essa condição como uma ligação adúltera já se pode notar desde o título do conto: *Antes da ponte Rio-Niterói*. Ou seja: antes da ponte, o enredo é enovelado, pois se trata da desordem da ligação adulterina que existia entre o subúrbio e o centro antes da ponte que une Rio de Janeiro e Niterói. Clarice percebe essa sutileza e joga através do título o que Nelson faz em suas peças e seus contos: traz o subúrbio para o centro, faz daquilo que é marginal, que está distante, o centro, e expõe com crueza todos os detalhes essas relações. “Acrescento um dado importante e que, não sei por que, explica o nascedouro maldito da história toda: esta se passou em Niterói, com as tábuas do cais sempre úmidas e enegrecidas, e suas barcas de vaivém.

⁵⁴⁵ *Idem* p. 57.

⁵⁴⁶ RODRIGUES, Nelson. “O pediatra” in *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 14.

⁵⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁴⁸ *Idem* p. 57.

⁵⁴⁹ *Idem* p. 59.

⁵⁵⁰ *Idem* p. 59.

⁵⁵¹ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 123.

Niterói é um lugar misterioso e tem casas velhas e escuras. E lá pode acontecer água fervendo no ouvido o amante? Não sei.”⁵⁵²

Como já mencionado, os detalhes cruéis sempre em vista por Nelson Rodrigues não são dispensados por Clarice ao parodiá-lo. Com dezessete anos e fogosa feito potro novo⁵⁵³, a menina doente tratada pelo médico traído estava noiva. Ao saber que estava aleijada, pois tiveram que lhe amputar uma perna, o noivo, o Bastos, não quis mais saber dela. “Ele teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria.”⁵⁵⁴

Nos detalhes cruéis tanto Nelson Rodrigues quanto Clarice seguem as pisadas de Machado de Assis, que, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, faz Brás Cubas refletir a incongruência do defeito físico na mulher bonita que era Eugênia: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”⁵⁵⁵ Brás Cubas também abandona a moça por ter um defeito físico⁵⁵⁶. Entretanto no conto *O aleijado*, de Nelson, a situação com pessoas de defeito físico aparece de uma forma que facilita a vida adúltera. Para poder ficar com Sandoval, que tinha tara por mulher casada, Sonia se casa justamente com um manco, pois “achava que um marido aleijado é ‘uma mina’, não pode reclamar nada, tem que aguentar firme tudo e olhe lá.”⁵⁵⁷

Quando era noivo, Bastos tinha uma amante muito ciumenta, e assim que terminou o noivado com a manca, continuou com a amante.⁵⁵⁸ Em um de seus acessos ardentes de ciúme, enquanto Bastos dormia, Leontina despeja água fervendo

⁵⁵² LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.* p. 60.

⁵⁵³ *Idem* p. 57.

⁵⁵⁴ *Idem* p. 57.

⁵⁵⁵ MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997, p. 65.

⁵⁵⁶ “Ora aconteceu, que, oito dias depois, como eu estivesse no caminho de Damasco, ouvi uma voz misteriosa, que me sussurrou as palavras da Escritura (Act., IX, 7): ‘Levanta-te, e entra na cidade.’ Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! Quanto a este motivo da minha descida, não há duvidar que ela o achou e mo disse.” *Idem* p. 67.

⁵⁵⁷ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 126.

⁵⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 58.

no ouvido do homem. “Só teve tempo de dar um urro antes de desmaiar, urro esse que podemos adivinhar que era o pior grito que tinha, grito de bicho.”⁵⁵⁹

Esse detalhe cruel nos leva a outro conto de *A vida como ela é...* Em *O chantagista*, a cena da água se repete quando Fernando também despeja água quente, desta vez no rosto da mulher. A sogra, que Fernando considerava como uma segunda mãe⁵⁶⁰, vivia a dar palpites no namoro dos dois. “O essencial no casamento é a compreensão”⁵⁶¹, dizia Dona Zuleica. E assim viveram o namoro sob a sombra auspiciosa da sogra, sem atritos nem ciúmes na relação. Até que casaram e, Dona Zuleica, achando que podia descansar⁵⁶² pois casara a filha, morre de edema pulmonar.

Os dois estavam perdidos sem os conselhos de Dona Zuleica, até o momento que sua aura bem quista e fúnebre se desfaz: Dolores encontra no quarto da mãe cartas que ela trocava com o amante.⁵⁶³ Ao saber das cartas e constatar que o amante da sogra era milionário, Fernando tem a *grande* ideia: “Vou tomar o dinheiro dele, em bruto! Vou tirar o pé da lama!”⁵⁶⁴ Em posse das cartas, procura Osvaldo e o ameaça. O ex-amante desabafa: “O marido dessa senhora sabia de tudo e me explorava. Agora chegou a vez do genro.”⁵⁶⁵ Depois que acertaram a quantia, Osvaldo lhe avisa: “Tome nota: sua mulher o trairá.”⁵⁶⁶

A frase não saía de sua cabeça, a alegria do dinheiro⁵⁶⁷ já tinha se desfeito no ar. Embriaga-se no caminho e chega em casa de madrugada. Ao assistir o sono da esposa, a ideia lhe surge e ele a executa: ferve água e a despeja no rosto de Dolores⁵⁶⁸. Com esta cena, podemos associar que ele desloca a raiva da traição da sogra para a atual esposa. Assim é possível

⁵⁵⁹ *Idem* p. 58.

⁵⁶⁰ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 101.

⁵⁶¹ *Idem* p. 101.

⁵⁶² *Idem* p. 101.

⁵⁶³ *Idem* p. 103.

⁵⁶⁴ *Idem* p. 105.

⁵⁶⁵ *Idem* p. 105.

⁵⁶⁶ *Idem* p. 105.

⁵⁶⁷ *Idem* p. 105.

⁵⁶⁸ *Idem* p. 106.

concluir que Fernando era apaixonado pela sogra, associada como sua segunda mãe, sentindo-se traído por ela.

Voltando à paródia clariceana, depois que Leontina sai da cadeia, Bastos volta a ficar com ela, “amor para sempre.”⁵⁶⁹ Ironicamente e com humor negro, pelo incidente Bastos ficara mirrado e surdo para sempre “logo ele que não perdoava defeito físico.”⁵⁷⁰ O pai da noiva falecida continuou a ser amante da esposa do médico. O médico sabia da traição da mulher. A mãe da noivinha falecida também sabia das elegâncias adulterinas do marido que andava de “relógio de ouro no colete, anel que era joia, alfinete de gravata de brilhante.”⁵⁷¹ Porém é uma tão história repetida até o momento em que essa repetição que vemos em *A vida como ela é...* colide com a repetição no conto *Antes da ponte Rio-Niterói*. Uma repetição que enjoa, pelo drama de traições e seus novos infundáveis. “O que fazer desta história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjoo de gente. Depois passa e fico toda curiosa e atenta.”⁵⁷²

É justamente pela repetição que a questão frutifica, solidificando a ponte entre Clarice e Nelson. As duas pontas tão distantes se conjugam, se aproximam em uma imagem dialética através da revelação do clichê. Pelas repetições do casamento e do adultério, da relação que só se conjuga por ser a três, é que chegamos ao clichê. Ora, a repetição, por sempre tocar no mesmo ponto, faz da triangulação em Nelson a unidade da relação a três, do adultério, ou seja, ele revela a intriga edipiana transformando-a em um clichê, que se torna a construção de suas narrativas e de suas frases. Lembrando do que foi apresentado no primeiro capítulo sobre os sentidos da palavra clichê, entendida como um lugar-comum, uma repetição a tal ponto que chega a ser banal, uma obviedade. Aí então temos a frase mais clichê do autor: “Todo o óbvio é ululante”⁵⁷³. Além de

⁵⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *Op.cit.*, p. 58.

⁵⁷⁰ *Idem* p. 58.

⁵⁷¹ *Idem* p. 59.

⁵⁷² *Idem* p. 60.

⁵⁷³ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das

ser um livro de crônicas do autor publicadas em *O globo* entre 1967 e 1968, neste livro homônimo Nelson usa a expressão quando a relaciona a Guimarães Rosa: “Mas ninguém fez, que eu saiba, o grande elogio de Guimarães Rosa, ou seja, o elogio de sua torre de marfim. Num belo artigo, Antônio Callado a negou. Mas é inútil resistir à evidência estupefaciente. Vou usar uma expressão de minhas crônicas esportivas: — a “torre de marfim”, em Guimarães Rosa, é o óbvio ululante.”⁵⁷⁴

Entretanto não basta ser óbvio. O óbvio tem que gritar, pular na nossa frente para ser visto. É o que observa Ulisses, personagem de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “O óbvio, Lóri, é a verdade mais difícil de se enxergar.”⁵⁷⁵ No ponto do óbvio encontramos mais uma volta para a ponte em que se conjugam Clarice e Nelson. Por ser um óbvio ululante, o clichê se torna a coisa mais difícil de se ver. A questão que coloca Lóri se aproxima da revelação do clichê: “Seria talvez possível que a um certo ponto da vida o mundo se tornasse óbvio?”⁵⁷⁶ É na revelação da imagem dialética que se abre em *Onde estivestes de noite* que o clichê se faz ler pelas inversões, do negativo ao positivo da imagem, do preto ao branco. Através das revelações dos clichês, o óbvio chega a ser banal e o mundo fica nu. A questão da revelação que se abriu a partir das imagens dialéticas nos textos de Clarice também irrompe na peça rodrigueana *Dorotéia*, como será visto a seguir.

Na peça *Álbum de família* o inconsciente é exposto de forma cruel em um cenário sem a lei paterna que barra o incesto, esta que erige a lei do desejo proibindo a endogamia para permitir o acesso à cultura, à linguagem, à exogamia. O que se revela é uma exposição tão crua que chega a ser banal, pululando a obviedade: a tara de Jonas por meninas virgens, que ainda não houvessem se tornado mulheres, que não tivessem ancas largas, pois cada menina que tia Rute aliciava para ele o

letras, 1997. Disponível em http://www.releituras.com/nelsonr_flor.asp. Acesso em 30 jul. 2013.

⁵⁷⁴ RODRIGUES, Nelson. O óbvio ululante: primeiras confissões. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 46-47.

⁵⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 106.

⁵⁷⁶ *Idem* p. 75.

lembrava de sua filha, Glória⁵⁷⁷. Já a mãe, Dona Senhorinha, tinha um amor excessivo abusando dos filhos homens — daí ela odiar a filha, vista como uma mulher-rival — a ponto de Nonô enlouquecer andando nu e comendo terra⁵⁷⁸, Edmundo se casar, mas não conseguir transar com sua esposa de tão fixado que estava na imagem da mãe.⁵⁷⁹ A fala de Edmundo revela o espaço do inconsciente pelos desejos incestuosos e ambivalentes, de um momento anterior à cultura, como se neste espaço só houvessem eles.

Mãe, às vezes sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não se nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*Numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (*caindo em si*) Mas não, não! (*mudando de tom*) Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno.⁵⁸⁰

Já em *Dorotéia*⁵⁸¹, há a inversão dos clichês para revelar a violência da sexualidade através da negação radical de qualquer sensualidade do corpo e da vida, o que transforma a peça em *cômico-séria*⁵⁸² pelas inversões. A inversão que aqui analiso é uma imagem clichê da negação da sexualidade, da sensualidade do corpo, para assim revelar o contrário: a força brutal e crua da sexualidade.

A inversão aparece no caminho de uma vida sensual para a castidade que percorre Dorotéia ao procurar a casa das primas viúvas para retirar a sensualidade do corpo, a força da

⁵⁷⁷ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família” in *Teatro completo*. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 567.

⁵⁷⁸ *Idem* p. 565.

⁵⁷⁹ *Idem* p. 564.

⁵⁸⁰ *Idem* p. 556-557.

⁵⁸¹ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia” in *Teatro completo*. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

⁵⁸² ADLER PEREIRA, Victor H. “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade” in *Travessia: Revista de literatura brasileira*. Florianópolis, Vol. 28, p. 195-218, p. 213.

sexualidade. “Então pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...”⁵⁸³ E assim ela se submete a um regime ditado pelas tias beatas que trata de uma inversão de valores, passando do clichê da beleza para o seu reverso, o clichê da feiura e a sensualidade do corpo a morrer, a fenecer. É o que recomenda D. Flávia para que Dorotéia faça parte desta casa limpa de qualquer referência ao sexo. “Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum nenhum... (...) Tua beleza precisa ser destruída.”⁵⁸⁴

Para não ver a sexualidade e seus excessos, a violência de transgressão que agita, é preciso ser cego, ou melhor, *fazer-se de cego* como eram as viúvas ao serem cegas para homens: “As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita.”⁵⁸⁵

O ciframento pela inversão do clichê aparece no uso de recursos extremos para não serem arrebatadas pela força brutal do sexo. Para tirar as referências ao sexo, a casa não tinha quartos, “porque é no quarto que a carne e a alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho... E nem dormimos... Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...”⁵⁸⁶ Ficavam as viúvas em vigília constante para não dormir, pois sabiam que no sonho irrompiam “volúpias secretas e abomináveis.”⁵⁸⁷

Também neste ponto de recursos extremos para não ver a sexualidade se configura o uso dos leques pelas viúvas. Elas se cobrem de pudor e de recato através destes. Entre o leque e elas estava *o que podia e não podia ser visto*. No gesto de cobrir e descobrir o rosto, elas se protegem daquilo que, ao mesmo tempo, querem ver. Até quando ouvem a palavra *quarto*, as mulheres cobrem o rosto com o leque, pelo pudor.⁵⁸⁸ Entretanto estavam as duas viúvas, Carmelita e Maura, muito interessadas

⁵⁸³ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 633.

⁵⁸⁴ *Idem* p. 640.

⁵⁸⁵ *Idem* p. 630.

⁵⁸⁶ *Idem* p. 634.

⁵⁸⁷ *Idem* p. 627.

⁵⁸⁸ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 634.

na descrição da vida de Doroteia: ⁵⁸⁹uma vida cheia de homens. Era uma prostituta com muitas combinações bonitas, ela aparecia nas janelas e era fácil conseguir homem a qualquer hora do dia, até mesmo na segunda-feira.

A respeito deste objeto na peça, Vitor Hugo Adler Pereira sintetiza: “é uma espécie de dique, com válvulas de segurança, contra as forças que emanam das paixões do mundo.”⁵⁹⁰ Na questão do leque, Gilberto Freyre fala dos assombramentos da casa pela rua através dos adereços usados pelas mulheres: os leques, os xales, os biombos, os penteados e as roupas que faziam sombra à sua saída para a rua. Estes objetos as protegiam do mundo masculino e do olhar dele.⁵⁹¹

O clichê do recalque e sua inversão se revelam com toda força numa conversa banal das viúvas com D. Assunta de Abadia, que traz o filho, na forma residual de botinas. É um adereço masculino que funciona como metonímia sexual para o homem, a fim de que tenha a noite de núpcias com Das Dores, filha de D. Flávia. A noite de núpcias era a náusea e o apagamento total do homem, sem nem mesmo ver, insistiam elas, “nem um botão de camisa”⁵⁹². É um diálogo singular que marca a questão do clichê invertido. Portanto a inversão que o diálogo faz ver inverte os termos, colocando o clichê da feiura no lugar do clichê da beleza. Ou seja, inverte o tornar-se desejável aos homens na feiura para afastá-los e, conseqüentemente, retirar qualquer referência ao sexo e ao feminino.

D. ASSUNTA: Cada vez mais feia, d. Flávia!
D. FLÁVIA: A senhora acha? D. ASSUNTA:
Claro. D. FLÁVIA: E a senhora está com uma
aparência péssima! MAURA: Horrível (*A
conversa anterior representa o cúmulo da
amabilidade*) D. ASSUNTA: Acredito. Me
apareceram umas irrupções aqui... Bem

⁵⁸⁹ *Idem* p. 631-632.

⁵⁹⁰ ADLER PEREIRA, Victor H. “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade” in *Travessia: Revista de literatura brasileira*. Florianópolis, Vol. 28, p. 195-218, p. 210.

⁵⁹¹ FREIRE, Gilberto apud ANDRADE, Ana Luiza. Outros perfis de Gilberto Freyre: as voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros. São Paulo: Nankin, 2007, p.162-167.

⁵⁹² *Idem* p. 646.

aqui... D. FLÁVIA: Estou vendo. D. ASSUNTA: De forma que estou muito satisfeita. D. FLÁVIA: Faço uma ideia. D. ASSUNTA: Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável. AS DUAS (*numa medida de menina*): Ora, d. Assunta! D. FLÁVIA: Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas... MAURA: Se é... D. ASSUNTA: E por isso tenho consideração por vós...Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho.⁵⁹³

Na casa as viúvas recalçadas procuram se afastar de qualquer referência ao sexo dos homens, o que faz com que eles só apareçam na forma fragmentária de objetos. Assim outra ideia se revela pela sua inversão. É do senso comum citar as mulheres como objetos de uso para os homens ao se embelezarem excessivamente, ao se oferecerem exclusivamente para o sexo. Tão comum ouvir a expressão mulher-objeto como são tidas as prostitutas, vistas apenas pelo seu corpo consumível de peitos e bundas. Ou seja, corpo-objeto-de-consumo, como temos referências no contemporâneo: mulher-melancia, mulher-morango. Ora, nesta peça de 1949 aparece a inversão da ideia: na casa são os homens que são os objetos, os resíduos fragmentados que circulam metonimicamente entre estas mulheres. Assim também cada vez que Dorotéia vê o jarro é quando um homem vai entrar em sua vida e ela não conseguirá resistir⁵⁹⁴. As mulheres da casa, de beatas que eram, supostamente cegas para os homens, logo confessam que *veem botinas*. E quanto mais desamarradas, mais sedutoras são essas referências masculinas. Maura vê em toda parte botinas “Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem voos (*em adoração*) e sim botinas...”⁵⁹⁵ O rapaz que irá casar com Das Dores aparece como botinas e é apresentado como se estivesse ali em carne e osso, com todo o cuidado e ternura da mãe, mas se trata de um objeto que é desembrulhado e colocado no chão.

⁵⁹³ *Idem* p. 643-644.

⁵⁹⁴ *Idem* p. 636.

⁵⁹⁵ *Idem* p. 650.

Ou seja, o filho é tido como um objeto, uma posse para esta mãe. É um objeto valioso que ela entrega para as mulheres. “Eu, d. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (d. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho)... Eusébio da Abadia... (encontra sérias dificuldades para desfazer o nó) Nó impossível! (até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas)”⁵⁹⁶

Ao ser avisada que na sua noite de núpcias, ou de náuseas, Das Dores não veria o marido, pergunta ela sobre esse resíduo masculino, uma metonímia que estilhaça os homens em pedaços⁵⁹⁷ e que os faz aparecer como objetos. É um resíduo adorado ridiculamente fazendo-as lembrar daquilo que lhes falta e que foi varrido dali, os homens, o que, inversamente, sobrava em Dorotéia⁵⁹⁸. “Mas não verei nada? Nem uma sobancelha solta no ar?... Nem um botão de punho? Ou, quem sabe um colarinho de ponta virada?”⁵⁹⁹

A ponte entre essas pontas de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues é uma imagem dialética que eles revelam através dos clichês e de suas inversões: uma imagem da sexualidade no excesso, na violência transgressora, na força brutal e crua que move a sexualidade, na *falta-em-ser* do desejo. Entretanto a paródia clariceana dos contos de Nelson de *A vida como ela é...* em *Antes da ponte Rio-Niterói* aponta para uma volta na questão da sexualidade, de perspectivas sobre a sexualidade próximas que se distanciam, e que se distanciam por serem próximas.

Pela repetição que se transforma em um clichê das traições, da relação a três, da intriga edipiana que se revela em *A vida como ela é*, pelo inconsciente exposto em sua crueza pelo devorar incestuoso dos personagens em *Álbum de família*, por Alaíde de *Vestido de noiva* que rouba o namorado da irmã, mais do que ter um marido, o que a move é tirar este homem da irmã, ou mesmo quando Madame Clessi se apaixona por um rapaz novo porque lhe lembra o filho morto. O que está sempre em

⁵⁹⁶ *Idem* p. 645.

⁵⁹⁷ ANDRADE, Ana Luiza. “O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo” in *Travessia: revista de literatura brasileira*. Florianópolis, Vol. 28, p. 159-180, p. 175.

⁵⁹⁸ *Idem* p. 173.

⁵⁹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, p. 646.

cena nos contos e nas peças de Nelson Rodrigues é uma trama edípica com suas intrigas, com suas relações a três. Trata-se de um Nelson freudiano. A trama edípica, na leitura de Lacan⁶⁰⁰, esconde, defende o sujeito da castração. É uma falta que se inscreve através do complexo de castração e organiza a sexualidade, não mais o chamando de complexo de Édipo, que é um mito neurótico construído por Freud, personificando no Édipo as suas tramas e intrigas. Já nos contos de Clarice, a questão da sexualidade aparece por uma via lacaniana, a da *falta-em-ser* do desejo que irrompe no corpo-resto das *ex-velhas*, a da impossibilidade de completude entre sujeito e objeto, ou seja, a impossibilidade da relação sexual, a impossibilidade de satisfação que se revela nas imagens do *corpo-canibal-pulsional* sempre em movimento, em numa busca que nunca se finda, movida por esta impossibilidade que engendra um movimento de uma *felicidade clandestina*, sempre procurada, mas não alcançada, impossibilidade que move a possibilidade, contornando o vazio do objeto *a*, causa de desejo.

Através dos textos clariceanos que analisei nessa dissertação, é possível inferir que, pelas constelações que os contos formam, trazem a questão da sexualidade para o centro, numa passagem da margem ao centro através do clichê e sua revelação. As pontas constelacionais se delineiam nos textos de Clarice *A via crucis do corpo*, *Felicidade clandestina*, *Laços de família* e *Onde estivestes de noite*. Tal exposição, crua e violenta, dos textos abrem-se como imagens dialéticas da sexualidade, que aparecem nas questões colocadas pelos corpos-restos no paradoxo da uma ruína do corpo, na satisfação insatisfeita de um corpo-canibal. O sexual que fica relegado a um segundo plano ao pensar a literatura como o lugar do cânone, seguindo os ditames de que falar do sexual é acabar com a literatura, aparece no tom de crônica em *A via crucis do corpo*. “Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense bem se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra.”⁶⁰¹ E através da via que se

⁶⁰⁰ HARARI, Roberto. “Seminário sobre a significação do falo” in *Clinamen: Revista psicanalítica*. Vol. 2, n. 2. Florianópolis: Maiêutica Florianópolis, 2003, p. 24.

⁶⁰¹ LISPECTOR, Clarice. “Dia após dia” in *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 50.

percorreu com os textos de Clarice, sabemos que o movimento foi o contrário: o que emerge deles é a sexualidade transgressora que nos move, que não é relegada a um segundo plano, pois ela sempre está ali a nos agitar, a irromper em um lampejo de uma imagem dialética.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.

_____. “Bizarra coincidência: Clarice Lispector e Júlio Cortazar” in ANTELO, Raul (Org.) *Identidade e representação*. Florianópolis: Edeme, 1994.

_____. “Políticas indigestas: gastronomia e antropofagia”. *Travessia: Revista de literatura*. Florianópolis, n. 36, p. 112-141, 1998.

_____. “O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo” in *Travessia: revista de literatura brasileira*. Florianópolis, Vol. 28, p. 159-180.

_____. “In the inter(t)sex(t) of Clarice Lispector and Nelson Rodrigues: from drama to language” a respeito da ligação entre os dois autores. In *Tropical Paths: essays on modern brazilian literature*. New York: Garland Publishing, 1993.

_____. “Saturno devorador da modernidade” in *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro, Vol. V, no. 4, 1998.

_____. “O corpo-texto-canibal em Clarice Lispector” in *Anuário de Literatura*. Florianópolis, vol. 1, p. 49-62, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BOLLE, Willi. "Alegoria, imagens, tableau" in NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BONITZER, Pascal. *Desenquadres: pintura y cine*. Tradução de Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora universitária Argos, 2002.

CANDIDO, Jeferson. "Limpar os clichês, desfazer o rosto. Devires (ou estratégia de guerra) nO espelho de Guimarães Rosa. *Outra travessia*, Florianópolis, V, II, p. 46-58, jul. 2011.

CASTANEDA, Carlos. *Viagem à Ixtlan*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1972.

CARVALHO, Flávio. "As ruínas do mundo" in *Os ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CURI, Simone. *A via crucis do corpus ou a grande aventura do espírito*. Florianópolis: Universidade federal de Santa Catarina. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em literatura, 2004.

CRUZ E SOUSA, João de. *Poesia Completa*. Organização de Zahidé Muzart. Florianópolis:FCC/FBB, 1995.

CRUGLAK, Clara. "Incorporación", "Argumento mítico" in *Clínica de la identificación*. Rosario: Homo Sapiens, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

_____. *Gestes d'air et de Pierre. Corp, parole, souffle, image*. Paris: Minuit, 2005.

ENCARNACIÓN ALVAREZ, Agripina. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina: EDUEL, 2008.

FRANÇA ROCHA, Maria E. "Fantasias sexuais infantis, as crianças falam" in CONGRESSO NACIONAL DE PSICANÁLISE, 6., 2011, Fortaleza. Pós-graduação em psicologia, Universidade federal do Ceará. Disponível em <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/56.pdf>. Acesso em 4 ago. 2013.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. Uma neurose infantil e outros trabalhos Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921). Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *Totem e tabu* (1913). Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GUIDIN, Márcia Lígia. “Uma porta de saída ou a morte em duas versões” in *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Vol. 102, n. 103, p. 61-68, 1990.

HARARI, Roberto. “Seminário sobre a significação do falo” in *Clinamen: Revista psicanalítica*. Vol. 2, n. 2. Florianópolis: Maiêutica Florianópolis, 2003.

KILGOUR, Maggie. *From communion to cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporations*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *A via crucis do corpo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. "Desespero e desenlace às três da tarde" in *Travessia: revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina, n. 36, p. 82-85, jan.-jun. 1998.

_____. *Laços de família*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Circulo do livro, 1987.

LOPES DE BARROS OLIVEIRA, Rodrigo. *Derrida com Makumba: o dom, o tabaco e a magia negra*. 2008. 172 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Vol. 2. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997.

MORAES, Vanessa Daniele. *Passagens abjetas*. 2011. 144 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OTTE, Georg. "Natureza e história em Walter Benjamin" in *Revista Literatura e Autoritarismo*. Vol. 5, nov. 2010. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php. Acesso em 6 ago. 2013.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RÊVIDI-HARRUS, Gisele "O prato" in *Travessia: revista de literatura*. Ilha de Santa Catarina, n. 36, p. 89-95, jan.-jun. 1998.

RIZZO, Patrícia. *Luis F. Benedit. Equinus Equestres*. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...O homem fiel e outros contos*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1997. Disponível em http://www.releituras.com/nelsonr_flor.asp. Acesso em 30 jul. 2013.

_____. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, S.A, 1993.

_____. *O óbvio ululante: primeiras confissões crônicas*.
Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Victor H. "Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade" in *Travessia: Revista de literatura brasileira*. Florianópolis, Vol. 28, p. 195-218.

PINTO de ALMEIDA, Leonardo; FILGUEIRAS ATALLAH, Raul Marcel. "O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica". *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, p.203-218, 2008.

POLLETO, Ana Júlia. *Um "noivado" entre palavras e imagens: fragmentação e proliferação na narrativa moderna de Osman Lins*, 2005. 104 p. Dissertação (Mestrado em literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.